



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DIVISIÓN SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA  
COLEGIO DE HISTORIA



U. N. A. M.  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Jefatura de la División del  
Sistema Universidad Abierta

**IMAGEN RESTAURADA**

HISTORIA DE LA CONSERVACION Y RESTAURACION DE  
PINTURA DE CABALLETE NOVOHISPANA EN MEXICO:  
1961 - 2004.

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADO EN HISTORIA**  
P R E S E N T A  
**ELSA MINERVA ARROYO LEMUS**

ASESORA: DRA. ALEJANDRA GONZÁLEZ LEYVA



CIUDAD UNIVERSITARIA

2005



m3414 71



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**

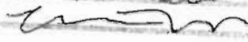


**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autoridad: Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAM. Dirección de Normas Electrónicas e Impreso al  
colocarse de mi trabajo receptional.  
NOMBRE: EISA MINERVA  
ARROYO LEMUS  
FECHA: 28 FEB 2005  
FIRMA: 

A Adelaida Zárate Gil,  
en memoria de sus enseñanzas

## AGRADECIMIENTOS

El tema de investigación que aquí se expone es producto de la participación directa e indirecta de múltiples actores, entre los que destacan los restauradores profesionales mexicanos y los historiadores interesados en la conservación respetuosa del patrimonio artístico, pero quiero agradecer a aquellos que compartieron conmigo sus conocimientos, me dieron su confianza y apoyo, sin los cuales esta tesis no habría cobrado existencia:

A la Dra. Alejandra González Leyva, le agradezco por dirigir sabia y pacientemente esta investigación, por sus preguntas en torno a la restauración de pinturas, por ser una combatiente defensora del patrimonio y por adoptarme como discípula en el camino de la historia del arte. Además, por invitarme a participar como becaria de tesis de licenciatura en el proyecto PAPIIT No. IN402603, *Tlaxcala, Yanhuatlán y Yuriria. Construcción, historia y arte de tres conventos novohispanos*, financiado por la UNAM. Este proyecto de naturaleza interdisciplinaria constituye un espacio de investigación que aporta nuevos modos de entender la historia de los inmuebles cuyo origen se remonta al siglo XVI pero que a lo largo del tiempo han sufrido modificaciones de acuerdo con el uso que han tenido. Es así, que la tesis que aquí se presenta es parte del proceso de investigación sobre las modificaciones ocurridas en el patrimonio cultural mexicano.

Expreso mi gratitud a tres miembros del proyecto PAPIIT, quienes también hicieron la revisión de esta tesis y cuyas aportaciones y sugerencias fortalecieron el texto final: Mtro. Jorge Alberto Manrique, Dr. Óscar Armando García y a la Lic. María Elena Guerrero. Asimismo, fueron importantísimas las sabias observaciones del Dr. Rogelio Ruíz Gomar, destacado investigador de la pintura novohispana, quien nutrió con datos precisos el contenido de esta investigación.

Manifiesto un reconocimiento especial a la Dra. Valerie Magar Meurs, conservadora del patrimonio cultural y protagonista en la construcción de la Conservación en México como una disciplina con bases teóricas y fundamentos científicos. Su ayuda fue

importantísima para encontrar la orientación de este proyecto. Sus comentarios y la confianza dirigida al tema aquí presentado me hicieron creer que la revisión histórica de la conservación y restauración de pinturas, aunque inmensa, valía la pena.

A los actores principalísimos en el desarrollo de la restauración de pinturas en México que por años han formado a los profesionales en conservación y restauración de pinturas, les agradezco que me hayan compartido sus conocimientos y una parte importante de sus recuerdos. Sus comentarios han dado forma al contenido de esta tesis: Jaime Cama, Sergio Montero, Liliana Giorguli, Javier Vázquez y Yolanda Madrid.

No omito mencionar a los restauradores de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural quienes me orientaron en el trabajo de investigación, en particular a María Eugenia Marín, Rolando Araujo, Moisés Gutiérrez y Katia Perdigón.

También quiero reconocer la ayuda y disposición que mostraron ante esta investigación las personas encargadas de los repositorios documentales de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural y de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía.

Externo mi gratitud a Crisóforo Arroyo, Estela Lemus, Ana, Perla, Abril y Arte, por su cariño, su apoyo incondicional y por cuidarme durante mis fatigas.

Finalmente un reconocimiento infinito a Isaac Morales, por revisar cada parte del texto y ayudarme a desenredar mis ideas con cuestionamientos. Le agradezco por compartir sus conocimientos y su tiempo... por estar en la vida conmigo.

## ÍNDICE

	PÁG.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	7
<b>CAPÍTULO I</b>	14
Síntesis analítica del desarrollo de la restauración y la conservación a través del tiempo	
<ul style="list-style-type: none"><li>• Las intervenciones en la Antigüedad y hasta la Edad Media</li><li>• La valoración de las obras del pasado durante el Renacimiento y hasta el siglo XVII</li><li>• Los planteamientos sobre restauración en el siglo XVIII</li><li>• La restauración en la segunda mitad del siglo XIX y hasta las primeras décadas del siglo XX</li><li>• La definición de los conceptos de conservación y restauración en el siglo XX</li></ul>	
<b>CAPÍTULO II</b>	58
La noción de ‘patrimonio cultural’ y sus implicaciones para la Conservación en México	
<ul style="list-style-type: none"><li>• Bien cultural y patrimonio cultural<ul style="list-style-type: none"><li>- El criterio de autenticidad para la inscripción de los bienes culturales</li></ul></li><li>• El uso de los conceptos en el ámbito mexicano</li><li>• Apuntes generales sobre el uso de los conceptos</li></ul>	
<b>CAPÍTULO III</b>	82
Proceso de institucionalización de la Conservación como disciplina profesional en México	
<ul style="list-style-type: none"><li>• El Instituto Nacional de Antropología e Historia institución responsable de la Conservación del patrimonio cultural</li><li>• Institucionalización de la disciplina</li><li>• Desarrollo de la Conservación contemporánea</li></ul>	
<b>CAPÍTULO IV</b>	111
Análisis histórico del ejercicio de la restauración y conservación de pintura de caballete novohispana: 1961-2004	
<ul style="list-style-type: none"><li>• Etapas en el desarrollo de la restauración y conservación de pintura novohispana</li></ul>	

<b>CONCLUSIONES</b>	158
<b>FUENTES CONSULTADAS</b>	165
<b>ANEXO FOTOGRÁFICO</b>	173
<b>APÉNDICES</b>	187
Apéndice 1 Historias clínicas de pinturas de caballete novohispanas restauradas dentro del taller de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural	188
Apéndice 2 Historias clínicas e informes de pinturas de caballete novohispanas restauradas por los alumnos de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía	212
Apéndice 3 Sitios de procedencia de las pinturas restauradas en el taller de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural	235
Apéndice 4 Registro de procedencia de pintura novohispana intervenida por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía entre 1994 y 2002	238
Apéndice 5 Obra restaurada en prácticas de campo. Informes resguardados en el Centro de Documentación de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía	242

## INTRODUCCIÓN

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future  
And time future contained in time past.  
What might have been and what has been  
Point to one end, which is always present.

T. S. Eliot, *Four Quartets*, 1936

La interacción cotidiana del hombre en una realidad temporal-contextual es el objeto impulsor de la formulación de categorías históricas que permiten la construcción de marcos de comprensión sobre los hechos de conocimiento. Comprender cómo somos los hombres y cómo llegamos a serlo. Cada uno de los actos del hombre son asibles como objetos de conocimiento histórico. Con estas premisas, el trabajo de investigación que aquí se presenta, pretende explicar cuál ha sido el desarrollo de la disciplina de la conservación y restauración en el ámbito de la pintura novohispana durante la segunda mitad del siglo XX, dentro de las dos principales instituciones gubernamentales encargadas de la conservación del patrimonio cultural mexicano, a saber, la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural y la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, ambas pertenecientes al Instituto Nacional de Antropología e Historia.

México es un país que posee un vasto patrimonio cultural que puede ser valorado como testimonio del proceso de enfrentamiento creativo de la sociedad frente a su especificidad temporal-contextual, frente a su momento histórico. Por su valor estético y documental la pintura de caballete novohispana figura dentro de dicho patrimonio.

Aunque la necesidad de las sociedades por preservar los testimonios del pasado tiene una data muy antigua, en nuestro país ésta ha sido satisfecha de manera científica, organizada teórica y metodológicamente, desde hace apenas cuatro décadas, con el advenimiento de la Conservación como disciplina encargada de la investigación, recuperación, mantenimiento y transmisión de los valores históricos, estéticos y tecnológicos del patrimonio cultural. La recreación del devenir de esta disciplina puede contribuir a dar una respuesta a múltiples interrogantes sobre el patrimonio cultural, ya que



la obra restaurada ha aportado en mayor o menor medida nuevos datos históricos, además de advertir que es a partir de la restauración que muchas obras pueden ser apreciadas en el presente, al hacer vigentes las obras creadas en otra época y develar sus valores sólo por el hecho de dar solución a sus problemas de preservación.

De este modo, estudiar el desarrollo de la conservación-restauración como una actividad que busca preservar los bienes culturales en tanto testimonios tangibles e intangibles del pasado, permite conocer en el presente cómo la sociedad a lo largo del tiempo, ha efectuado un reconocimiento y valoración del patrimonio para mantener su memoria histórica, su deleite estético y sus prácticas culturales.

Antes de 1961, año en que se conformó el Centro de Estudios para la Conservación de Bienes Culturales, no existía la Conservación como disciplina profesional en México, sólo se realizaban acciones de reparación y mantenimiento, mismas que en la actualidad se pueden considerar como sus antecedentes directos. Desde entonces, ha tenido lugar la construcción de la disciplina. Su origen fue perfilado por influencia de diversos especialistas formados en Europa y a partir de ahí, tuvo un desarrollo propio manifiesto tanto en avances técnicos, como en estudios científicos y humanísticos que fundamentan u orientan la actividad profesional de restauración en el país. Pero su desarrollo no ha sido homogéneo y en la actualidad hay muchas divergencias en tanto las soluciones de intervención directa, los criterios teóricos y la búsqueda de significados para los conceptos que la conforman, ante lo cual es conveniente una aproximación a esta problemática.

El origen de la Conservación debe ubicarse dentro del marco institucional del Estado mexicano, en el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el que como dependencia encargada de la conservación del patrimonio, generó los mecanismos de creación de la primera institución dedicada a la restauración de los bienes culturales. En su proceso de consolidación, ésta área del conocimiento debió responder al interés de la sociedad, de las comunidades y del gobierno por preservar el patrimonio cultural. El patrimonio es una noción abstracta que se refiere al conjunto de productos de la actividad humana, comprendido como los restos materiales del pasado, las costumbres y los ritos. La pintura novohispana es una parte importante del patrimonio cultural mexicano por sus implicaciones simbólicas, artísticas y funcionales, además, un gran número de las pinturas

de la época virreinal que se conservan en la actualidad son piezas inscritas en las prácticas religiosas de las comunidades.

La pertinencia de este trabajo de investigación se puede apreciar desde dos aristas. Por un lado, en el hecho de que no existe ningún estudio histórico que explique el desarrollo de la Conservación como disciplina en México y mucho menos en un ámbito tan preciso como lo es la pintura de caballete novohispana. Solamente existen algunos ensayos que abordan la temática de manera secundaria, de hecho, se avocan a describir la creación de las instituciones dependientes del INAH y a analizar algunos casos de conservación de pinturas murales prehispánicas o de objetos arqueológicos.

Además, en el resto del mundo desde hace aproximadamente cinco años, se ha comenzado a tomar conciencia de que el estudio de la historia de la conservación-restauración genera una estructura explicativa muy atinada sobre la necesidad de las sociedades por conservar su patrimonio cultural, a través de una disciplina conformada por cuerpo teórico-práctico. Estudios sobre cómo los profesionales en conservación responden científicamente a la problemática de rescate de los objetos culturales y a las necesidades sociales de preservación de sus bienes.

Por el otro, esta tesis es un primer ejercicio para ubicar los elementos históricos necesarios que permitan presentar a la conservación-restauración como una disciplina susceptible de incidir en la comprensión de las actividades culturales del ser humano, en otras palabras, la Conservación como el acto de lectura, apropiación, interpretación y explicación de los valores implícitos en los bienes culturales.

En consonancia, de cara a las críticas que se emiten en la actualidad respecto a que la restauración en muchas ocasiones altera los valores estéticos de las pinturas, que se trata de una actividad carente de nociones sobre la época de creación de la pintura, una actividad que desvirtúa las obras y las presenta en un estado de renovación total, esta investigación pretende ubicar en su justa dimensión el desarrollo de la conservación-restauración de pinturas de caballete novohispanas con el fin de ofrecer herramientas de análisis para los estudiosos de historia y de historia del arte que pretendan abordar la problemática de las pinturas de caballete restauradas. Es un hecho que la restauración condiciona la manera de aproximación a las obras, y puede incluso, cambiar las formas representadas o el sentido

temático de la obra misma. A diferentes niveles, una intervención siempre se incorpora a la imagen de la obra y a su materia, por lo que el desconocimiento de las posibles intervenciones presentes en ella puede conducir a errores de interpretación en los estudios científicos. El contenido de esta tesis será determinante para ubicar a la Conservación más allá de sus resultados de tratamientos sobre materiales, para entenderla como disciplina generadora de conocimiento.

El conocimiento sobre la evolución disciplinar de la conservación-restauración permite disponer de una variable muy específica de aproximación a las obras, la de su modificación a lo largo del tiempo. Las pinturas son un objeto de estudio en dos dimensiones, sirven para conocer los aspectos relativos a la obra en sí misma: la forma materializada y el tema o idea que transmite; y por otro lado, ayudan a conocer las implicaciones de su contenido, es decir, el modo en que la obra refleja el contexto cultural de una época y un lugar, la personalidad del autor y los cambios culturales de la sociedad.

No obstante que esta tesis se formula como un primer esfuerzo de acercamiento, debe considerarse como un ejercicio que invite al lector a incentivar la comprensión crítica de los hechos históricos, sobre todo en el entendido de que el espacio-tiempo en el que se concentra esta investigación corresponde a un estudio sobre acontecimientos recientes. Sin embargo, los eventos que se suceden alrededor del desarrollo de la disciplina de la Conservación en la segunda mitad del siglo XX, adquieren sentido exclusivamente como consecuencia de su relación con las pinturas creadas en el pasado. Esta investigación puede tomarse como la primera interpretación de una actividad humana muy especializada cuya importancia radica en que incide sobre testimonios del pasado y sus significados como fuentes de conocimiento, devoción y disfrute estético.

La explicación del desarrollo de la Conservación de la pintura de caballete novohispana en México y de la importancia socio-cultural de dicha actividad humana, se contempla más allá del discurso descriptivo, en el entorno de la interpretación y la reflexión, por lo cual es muy importante hacer alusión a la metodología de trabajo. La tesis es el resultado de una recopilación de información obtenida de los expedientes y documentos de archivo que dan cuenta de las intervenciones de pinturas novohispanas realizadas dentro de la actual Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio

Cultural, asimismo de la localización de los informes de trabajo generados por los alumnos de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía. Otras fuentes de información utilizadas en el proceso de estudio fueron datos obtenidos por comunicación oral con los restauradores que han sido actores importantísimos en la construcción de la disciplina. Finalmente cabe mencionar que se recurrió a las fuentes secundarias, estudios monográficos inéditos de tesis de licenciatura y artículos especializados en conservación de pinturas que ayudaron a construir el panorama histórico que aquí se presenta.

La primera parte de esta investigación expone una síntesis del desarrollo histórico de la restauración y conservación de las obras de arte y los monumentos arquitectónicos a largo del tiempo. Las noticias y documentación encontradas al respecto, muestran el interés de las sociedades europeas por preservar las grandes obras que constituyen la cultura occidental. Se trata de una recapitulación breve de cómo se han ido construyendo las nociones sobre restauración y conservación, hasta convertirse en conceptos y de cómo han cambiado las formas generales de comprensión del arte que permitieron la revalorización de las intervenciones, es decir, de las modificaciones en los criterios teóricos. Con lo anterior se explican las bases sobre las que se construyó la Conservación en México, una disciplina que en su origen importó modelos, metodologías y principios de intervención antes desarrollados en países como Italia, Bélgica, Francia y España. Al final del primer capítulo se presenta una propuesta teórica con la definición de los conceptos, acorde con los planteamientos de esta investigación, pero cabe anotar que en la actualidad todavía no existe un consenso sobre el uso de los conceptos en la esfera internacional.

La inserción de la pintura novohispana dentro del significado más amplio del patrimonio cultural es el tema del segundo apartado. Al reseñar la conceptualización de las nociones de cultura, patrimonio, bienes y herencia cultural a partir del periodo de entreguerras, se hace una alusión a todas los organismos, conferencias, convenios y cartas generados en la nueva estructura organizacional de las naciones, por medio de las cuales se dio forma y normatividad a la protección del patrimonio cultural en el mundo. En este contexto, se tomó conciencia sobre la importancia de la protección del patrimonio cultural mexicano, lo cual tuvo una traducción concreta en su incorporación a la arquitectura jurídico-institucional. Asimismo, se destacan los esfuerzos propositivos de México por

ampliar en el ámbito internacional las nociones sobre patrimonio, propuestas que fueron resultado de la identificación teórica de la diversidad del patrimonio mexicano y la especificidad de su problemática.

El capítulo tercero, titulado "Proceso de institucionalización de la Conservación como disciplina profesional en México", se concentra en el proceso de constitución de la disciplina en la arquitectura gubernamental-institucional del Estado. Como parte de la configuración del andamiaje cultural del México posrevolucionario propio de la primera mitad del siglo XX, se creó el Instituto Nacional de Antropología e Historia, con lo cual dio inicio el marco legal de la protección del patrimonio cultural, otorgándole a la dependencia las funciones de conservación y restauración de monumentos y bienes culturales. Bajo este entendido se ofrece un análisis cronológico del proceso de institucionalización de la Conservación hasta llegar en 1966 a la fundación del primer centro de investigaciones y conservación del patrimonio mexicano, ubicado en Churubusco. En los primeros años de consolidación de la disciplina se observó una influencia notable procedente de la participación de especialistas e instituciones de conservación del extranjero. Hacia el final de este capítulo, se ofrece el panorama global de la conformación orgánica, directiva y administrativa de las instituciones encargadas de la protección del patrimonio, observada a través del tiempo.

El último capítulo reconstruye el panorama histórico de las modificaciones de la actividad profesional de la Conservación, desde su creación y hasta el momento presente cuando ya se perfila la maduración de una disciplina con bases científicas cuya labor es tanto la intervención del patrimonio con fines de su preservación y transmisión hacia el futuro, como la generación de conocimiento de índole interdisciplinaria. Uno de los objetivos de este apartado es profundizar en el conocimiento de las técnicas de restauración, objetivos de los tratamientos y criterios que rigen el ejercicio de la disciplina con el fin de entender desde un análisis histórico, una actividad sobre la cual existe gran polémica.

Finalmente, este último apartado hace mención de los proyectos más relevantes de Conservación de pintura novohispana, llevados a cabo por las dos instituciones encargadas del patrimonio mexicano. Se abordan los proyectos de restauración, así como la intervención de algunas obras que han marcado pautas y han sido hitos en el desarrollo de

la disciplina. Por lo demás, se hace referencia a los lugares de los que procedían las obras restauradas con el fin de dar a conocer cuáles colecciones pictóricas resguardadas en museos nacionales, regionales y recintos religiosos han sido objeto de una intervención. Lo anterior puede ser una herramienta de estudio importante para los historiadores del arte.

Como un complemento a la presente tesis se han incluido apéndices documentales con referencias sobre los expedientes e informes de obra restaurada consultados durante la investigación. Se trata del primer listado que organiza sistemáticamente los documentos de archivo sobre las pinturas restauradas dentro de los talleres de restauración del Centro Churubusco.

## CAPÍTULO I

### SÍNTESIS ANALÍTICA DEL DESARROLLO DE LA RESTAURACIÓN Y LA CONSERVACIÓN A TRAVÉS DEL TIEMPO

Las concepciones sobre la restauración y conservación han sido muy diversas a lo largo del tiempo. Artistas, filósofos, políticos, críticos del arte e intelectuales que han estado involucrados teóricamente con el cuidado y la preservación de los bienes del pasado, han dotado a la restauración y la conservación de un significado derivado de su contexto personal, de su experiencia o de intereses particulares. Aún en el siglo XX con los intentos de generalizar las concepciones sobre la restauración-conservación formulados en documentos de carácter normativo, a nivel nacional o internacional, no se ha podido llegar a un consenso sobre las definiciones. Éstas no dan sustento conceptual a cualquier intervención directa y por ello se observan divergencias radicales respecto a la aproximación, interpretación, valoración y tratamiento de un objeto.

La restauración y la conservación son actividades desarrolladas por el hombre, y como tales, tienen su punto de partida en una idea o construcción mental en la que se perfila un método de trabajo que servirá para cumplir una meta. La definición teórica de la actividad de restauración es fundamental ya que permite establecer las metas de la intervención y lo más importante, la ubica dentro de un campo de conocimiento que contribuye con el desarrollo de la humanidad, como ocurre con cualquier área de estudio. Sin un marco teórico, la actividad se realizaría como parte de un conocimiento heredado, un proceder técnico que cumple con las demandas de los usuarios o propietarios de los bienes. Nada más alejado de la concepción de la restauración-conservación como una disciplina profesional que sienta sus bases en el conocimiento científico y humanístico.

Desde la década de 1950, Paul Philippot<sup>1</sup> afirmó que la Conservación<sup>2</sup> era una disciplina profesional, un campo de estudio plenamente diferenciado de otros, que tenía fundamentos científicos y humanísticos para abordar el problema de la preservación, salvaguardia e intervención de los bienes culturales de manera sistemática y objetiva. Desde ese tiempo se señalaron los problemas que hoy día siguen manifestándose en esta área de estudio, hace falta consenso entre los encargados de la conservación y protección de los objetos del pasado en los diferentes países sobre los métodos de aproximación e intervención, además en tanto el uso de materiales y técnicas adecuadas. De modo que no existe un conjunto de principios, normas o reglamentos que sean compartidos por todas las instituciones encargadas del patrimonio y que permitan establecer objetivos desinteresados para la preservación de los bienes.

En el campo actual de la Conservación, no hay un acuerdo sobre el significado de los conceptos, cada proyecto de intervención dentro de algún laboratorio, taller o institución encomendada a la conservación en los diferentes países del mundo, reformula los propios, adecuándolos a los intereses particulares en torno al patrimonio. No se puede hablar de una disciplina científico-humanística si no se comparten los mismos conceptos generales sobre la actividad que se está realizando. De hecho, es imposible hablar de una disciplina si no se comparten ideas sobre el valor del patrimonio y se le sigue jerarquizando de acuerdo con sus cualidades estéticas o históricas. Como ocurre en la práctica, la disciplina se encuentra en un estado de fragmentación, es decir, cada centro de trabajo postula sus formas y principios de proceder y los reserva para sí. En función de la importancia de la obra que se interviene, se determina el carácter de los principios que se aplican, entonces, no existe un cuerpo teórico unificado que fundamente la práctica. Los enfoques sobre la conservación son múltiples y herméticos.

A los bienes culturales se les ha dotado de una función muy específica en el contexto actual, si son obras de arte, se trata de mercancías valiosas por su estética, si son

---

<sup>1</sup> Paul Philippot, "Restoration from the Perspective of the Humanities" en *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1996, p. 216.

<sup>2</sup> Nótese que el concepto Conservación con mayúscula se aplica para definir a la disciplina profesional que se encarga del mantenimiento y permanencia de los bienes culturales en tanto testimonios únicos e irrepetibles del genio, capacidad tecnológica y necesidad espiritual de la humanidad, diferenciándose así de la conservación definida como el conjunto de acciones de prevención y salvaguardia encaminadas a asegurar la duración de la materia que conforma a un bien cultural, definición que será abordada más adelante.



objetos que el hombre creó para satisfacer una necesidad cotidiana o espiritual sin un despliegue de artísticidad, hablan del devenir de un pueblo en la historia, pero en ambos casos, contribuyen a fortalecer -con un sentido propagandístico- la identidad cultural del país en que se encuentran.

Así, la Conservación no puede ser comparada todavía con otras disciplinas cuyos especialistas se preocupan por definir en conjunto sus objetivos, principios, líneas de investigación y necesidades. En la actualidad, la restauración-conservación está dividida en varias "escuelas" o modos de proceder, de la misma manera en que se divide, por ejemplo, la creación artística en corrientes o tendencias. Esto se debe a las discrepancias en el gusto artístico de las diferentes sociedades poseedoras de patrimonio, al uso que se le da a los bienes, por ejemplo, en el campo del turismo de masas y a las políticas culturales impulsadas desde los gobiernos nacionales. Por supuesto que si de verdad se tratase de una disciplina con bases científicas, la finalidad de las investigaciones y de la intervención estaría muy por encima de los intereses creados alrededor del objeto de estudio de la Conservación.

Hoy, la idea de disciplina científica se refiere comúnmente a la realización de análisis especializados de laboratorio que identifican los materiales constitutivos del bien, prueban la eficacia de ciertos materiales empleados en la intervención y permiten inferir los procesos de deterioro del objeto, así como a la investigación incipiente sobre la época de creación del bien y en su caso, sobre el autor y la temática a la que hace alusión. Estas investigaciones ayudan al conservador a definir el alcance de su intervención, sin embargo, no sirven para impedir que los juicios subjetivos sean una pauta en el trabajo.

Si las intervenciones modernas son realmente ejercicios científicos, ¿cómo se puede explicar la existencia de "escuelas" diferentes y metodologías antitéticas? [...] Lo que hay que entender es que las pretendidas "restauraciones científicas" se encuentran en una fase rudimentaria. Es muy posible que en cualquier momento se ponga de manifiesto que los tratamientos aplicados en obras clásicas son absolutamente inadecuados y primitivos a la luz de los criterios que se van a desarrollar en el futuro.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> James Beck, *La restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 199-200.

En México, la Conservación como disciplina científica tuvo su génesis en la década de 1960<sup>4</sup> y a partir de esa época, se ha ido construyendo una “escuela” mexicana de restauración. Ella no ha tenido un desarrollo homogéneo dada la problemática citada de ausencia de consenso y toma de conciencia colectiva sobre los objetivos y límites de la intervención. Todavía no se han implementado los mecanismos para que las partes involucradas con algún proyecto de conservación se pongan de acuerdo en cómo va a ser preservado el patrimonio en cuestión y cómo se respetará su integridad y carácter único para ser compartido con las siguientes generaciones. Aún no se realizan evaluaciones críticas de proyectos de intervención del pasado que puedan servir de ejemplo para dar continuidad a los trabajos o no repetir errores. En fin, no se ha generalizado la idea de que la Conservación genera conocimientos válidos solamente cuando son confrontados con otros planteamientos de la misma índole, además no se ha tomado conciencia de que toda acción conservativa es una interpretación en el presente y ésta debe ser limitada a la luz de otras acciones.

Por lo anterior, para poder hablar de la Conservación en México y específicamente en lo que se refiere a la restauración-conservación de la pintura de caballete, es necesario recapitular brevemente cómo se han ido construyendo los conceptos a lo largo del tiempo y cuáles definiciones han afectado de manera sobresaliente al ámbito mexicano. Las nociones particulares emitidas en el contexto mexicano respecto a la conservación de bienes culturales, ayudan a entender los resultados alcanzados tras la intervención de obras de caballete novohispanas.

El proceso de desarrollo de la Conservación en México inició con la importación de metodologías, modelos y mecanismos de intervención de los países europeos con una larga tradición en el área, tales como Italia, Bélgica, Francia y España. Sin embargo, su aplicación tuvo que sufrir modificaciones para poder responder a los problemas locales de preservación del patrimonio. Inclusive actualmente la Conservación en México se erige como una actividad que busca sus fuentes de conocimiento en el exterior, las aplica

---

<sup>4</sup> El proceso de construcción de la disciplina de la Conservación en México será explicado en el Capítulo III.

experimentalmente en los objetos propiamente mexicanos con el fin de modificar los supuestos y encontrar una metodología de trabajo propia.

Las conceptualizaciones de la disciplina en las últimas décadas se han vuelto completamente diferentes y sería difícil reconciliar o someter las posturas bajo principios generales. Incluso en la restauración mexicana, el manejo de los conceptos es ambiguo.

[...]nunca como en el momento actual, términos como conservación o restauración se han interpretado y aplicado según criterios, principios y modalidades tan diversas; incluso podemos afirmar que, durante los últimos decenios del siglo xx, se ha producido un proceso de autocritica y refundación interdisciplinar que ha radicalizado las posturas hasta hacerlas irreconciliables.<sup>5</sup>

La construcción de los conceptos restauración y conservación -así como de otros que se asocian con ellos para conformar el universo de aproximación y rescate de los objetos creados por el hombre que dotan de significado cultural a la sociedad en el presente-, es de naturaleza histórica y obedecen a las prácticas efectuadas directamente sobre la obra. A lo largo del tiempo, las necesidades prácticas de restauración y conservación de objetos o inmuebles han dado lugar al surgimiento de los conceptos, por lo tanto, en este capítulo se abordará el desarrollo de las intervenciones en cada etapa histórica y el significado de los conceptos a partir de su contexto de creación.

#### LAS INTERVENCIONES EN LA ANTIGÜEDAD Y HASTA LA EDAD MEDIA

La restauración entendida como el conjunto de actividades realizadas sobre una obra de arte para conseguir su permanencia en el tiempo combatiendo las causas de deterioro que le afectan y que tiene como punto de partida la investigación experimental para determinar qué procesos serán efectivos sin alterar la autenticidad del objeto, empezó a plantearse hasta finales del siglo XVIII en Europa con el pensamiento ilustrado. Sin embargo, en esa época aún no se pensaba en la restauración como una disciplina bien diferenciada. El

---

<sup>5</sup> Ignacio González-Varas, *Conservación de bienes culturales. Teoría, Historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 18.

término de *restauración*, fue implantado literalmente hasta el siglo XIX tras el rescate de los grandes monumentos góticos, como se verá más adelante. Por ello, antes de la época citada se efectuaban sólo trabajos de mantenimiento o readecuaciones de gusto y sería anacrónico hablar de restauraciones, lo mejor es denominarlos como *tratamientos*, acciones encaminadas ya sea a prolongar la vida útil de un objeto o a modificar el sentido de su imagen en relación con la función que desempeñe en la sociedad. No sobra indicar que estas acciones existieron siempre y constituyen un antecedente importante que debe ser considerado para entender la construcción moderna de los conceptos.

En el mundo grecorromano, el hombre manifestó su necesidad de hacer perdurar a través del tiempo los objetos que encerraban un significado especial para la sociedad que los poseía. Se hicieron labores de mantenimiento y de cambio de imagen en las obras a las que se les reconocía un valor dado por su contenido simbólico, rareza, belleza o utilidad. Las intervenciones estaban a cargo de un artesano y consistían básicamente en la sustitución de elementos que habían perdido su funcionalidad, reconstrucción de las piezas, repintes parciales o totales y adaptación al gusto de la época.<sup>6</sup>

Durante la Edad Media, no existía una conciencia valorativa de la importancia testimonial de los objetos del pasado. Los intentos de conservación eran aislados y se realizaban por las mismas razones que en la Antigüedad; los objetos con elevado valor simbólico, principalmente aquellos que ayudaban a consolidar los principios del cristianismo, eran motivo de intervención. Como ejemplo se puede citar el cambio de uso y significado que sufrieron el Panteón de Roma, que fue convertido en un templo dedicado a la Virgen y Todos los Santos por orden del papa Bonifacio IV (608 a 615) y el Partenón que en el siglo V fue transformado en una iglesia dedicada a Santa Sofía.<sup>7</sup> En contraste, muchos inmuebles de la Antigüedad Romana fueron destruidos por las representaciones que no se identificaban con el Cristianismo, su material constitutivo se empleó en la construcción de nuevos edificios, en un proceso de sustitución o modificación del entorno habitable. Como resultado de los conflictos bélicos y religiosos del periodo feudal, en aquella época se observó un abandono y descuido de muchas obras clásicas.

---

<sup>6</sup> María José Martínez Justicia, *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid, Tecnos, 2000, p. 49-51.

<sup>7</sup> Ignacio González-Varas, *op. cit.*, p. 134.

La producción artística del medioevo, estrechamente vinculada con los objetos religiosos del cristianismo, se caracterizó por la incorporación de imágenes de culto, lo cual implicó un interés por su conservación. En ese tiempo se desarrolló “la práctica del *repinte devocional*, cuya finalidad era sobre todo, el mantenimiento de la iconografía para su fácil identificación y comprensión por parte del fiel.”<sup>8</sup> Los tratamientos eran realizados por artesanos con cierta especialización sobre los diferentes materiales utilizados en las creaciones simbólicas.

Ya en la Baja Edad Media, las restauraciones de pintura eran efectuadas por pintores o artesanos más experimentados. Los tratamientos sobre las obras producidas en los siglos anteriores, tales como pinturas sobre tabla y frescos góticos, consistían generalmente en sustituciones, limpiezas, reconstrucciones, repintes devocionales o adaptaciones de gusto. El objetivo fundamental de los tratamientos en este tiempo era mantener la imagen de culto para que continuara sirviendo como instrumento didáctico en la difusión religiosa del cristianismo. Fue importante esta época ya que aparecieron los primeros tratados artísticos sobre las técnicas de la pintura e inclusive sobre el trabajo de escultura sobre piedra o con yeso y el dorado en diversos soportes, los tratados eran una síntesis de los conocimientos recogidos en los monasterios y talleres seculares. Entre los más importantes figuran: *Los Libri Etimologiarum*, de San Isidoro de Sevilla; *De Diversibus Artibus*, escrito en el Siglo XI por el Monje Teófilo, el *Manuscrito de Lucca*, del siglo XIII que no es propiamente un tratado sino un recetario de elaboración de colores, dorado y policromía, y finalmente, *El Libro del Arte* de Cennino Cennini, del siglo XIV, que describe técnicas pictóricas y ofrece recetas para elaborar los materiales empleados en pintura y escultura.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> María J. Martínez J, *op. cit.*, p. 66.

<sup>9</sup> Ana Ma. Macarrón Miguel, *Historia de la conservación y la restauración: desde la Antigüedad hasta finales del siglo XIX*, Madrid, Tecnos, 1995, p. 35-36.

## LA VALORACIÓN DE LAS OBRAS DEL PASADO DURANTE EL RENACIMIENTO Y EL SIGLO XVII

El Renacimiento fue la época que dio un nuevo valor a los objetos de la Antigüedad, fue la primera etapa en la historia occidental en la que se mostró interés por el pasado, ya que en él se encontraron las fuentes para el desarrollo del conocimiento humano. Surgió el deseo por estudiar y analizar los monumentos de Roma, así como por alcanzar el desarrollo individual del ser humano al entender su esencia a partir de los escritos filosóficos que dejó la cultura grecorromana y al descubrir en las ciencias leyes de explicación para los fenómenos del mundo.

Este movimiento de retorno a la Antigüedad puede decirse que, en gran escala y de una manera general y decidida sólo se inicia en los italianos del siglo XIV [...] la cultura al pretender liberarse del mundo fantástico de la Edad Media, no podía llegar, de súbito, por simple empirismo, al conocimiento del mundo físico y espiritual, necesitaba de una guía y como tal, se ofreció la Antigüedad clásica.<sup>10</sup>

Por primera vez en el Renacimiento, se apreció en los monumentos y vestigios del pasado un valor que podría servir para hacer emerger un nuevo sentido de humanidad; se buscaba que la época fuera una construcción cultural conformada sobre modelos del pasado, pero superándolos. Así, el gusto por recuperar vestigios de la Antigüedad y aprender de ellos, hizo que se formularan los primeros intereses por coleccionar y preservar los objetos. En el Renacimiento inició el Coleccionismo como consecuencia de la realización de incipientes trabajos arqueológicos en Italia y con ello, inició también la preocupación por su mantenimiento, lo cual podría interpretarse como la primera intención bien definida sobre el cuidado de los objetos.

---

<sup>10</sup> Vid, Jacob, Burckhardt, *La Cultura del Renacimiento en Italia*, México, Porrúa, 1984, p. 97.

El primero en señalar que en este período se originó el concepto de protección de los monumentos –*Denkmalpflege*–, fue Alois Riegl<sup>11</sup> (1858-1905) en su libro *El culto moderno a los monumentos*:

Así, se puede decir con toda justicia que la verdadera conservación de monumentos en sentido moderno comenzó en el Renacimiento italiano con el despertar de una estimación consciente por los monumentos clásicos, así como con el establecimiento de disposiciones legales para su protección.<sup>12</sup>

Pero el término no se aplicaba como se entiende en la actualidad, es decir, en el sentido más amplio de la preservación de los valores implícitos en los bienes culturales, sino en la acepción de admiración por el pasado, de la adecuación de los testimonios a las necesidades de la época bajo un criterio esteticista. El establecimiento de disposiciones legales de protección como tales, no ocurrió sino hasta finales del siglo XVIII, como se verá más adelante.

Entonces, el desarrollo del coleccionismo, el impulso a las excavaciones arqueológicas y el interés por los vestigios antiguos fomentó las intervenciones sobre obras de arte. Bajo el papado de Julio II se hicieron excavaciones con el fin exclusivo de buscar estatuas, un ejemplo que ilustra este proceso fueron los descubrimientos de los restos de la *Domus Aurea* de Nerón que albergaba numerosas riquezas entre pinturas y esculturas. Una de ellas fue el grupo escultórico del Laocoonte.<sup>13</sup> Éste fue un caso célebre de intervención efectuado en el Renacimiento y muestra cómo los artistas de la época ejecutaban cambios en el significado estético de las obras, mismos que respondían a los cánones del momento y tenían como fin la readecuación de la obra original hacia otra plenamente acabada que pudiera lucir como nueva dentro de la colección de su poseedor. Desde que se descubrió el Laocoonte, se convocó a un concurso para su reproducción en cera y el escultor Baccio Bandinelli entre 1520 y 1525 hizo la copia más famosa del grupo escultórico en la cual se reintegraban las partes inexistentes. Posteriormente, en 1532 Montorsoli, artista de la época

---

<sup>11</sup> Roger H. Marijnissen, "Degradation, Conservation, and Restoration of Works of Art: Historical Overview" en *Historical and Philosophical Issues...*, *op. cit.*, p. 277.

<sup>12</sup> Vid, Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, 1987, p. 35.

<sup>13</sup> Vid, Jacob Burckhardt, *op. cit.*, p. 102.

cercano a Miguel Ángel, realizó la integración del brazo del Laocoonte con un material diferente del original, con arcilla.<sup>14</sup>

En las reposiciones del Renacimiento no existía la noción de respeto al original ni la valoración de las obras como testimonio histórico:

Todos a los que les es familiar la historia del arte saben que los escultores del Renacimiento trabajaron sobre fragmentos de estatuas antiguas ¿podría ser esto realmente descrito como restauración? El escultor no hizo concesiones al objeto original [...] La actitud del restaurador-artista en relación con la obra fragmentada era como la actitud de un conquistador. A pesar de su admiración, el restaurador-artista carecía del respeto fundamental que dictaba, por encima de todo, la preservación de la presencia del pasado.<sup>15</sup>

El problema que surgió para la sociedad italiana en ese momento fue cómo hacer para completar una obra antigua que estaba fragmentada puesto que en ese estado no podía servir para satisfacer el gusto estético general, por lo tanto, era imperiosa la adición de los elementos faltantes no importando nociones como la originalidad, historia y autenticidad de la pieza. De tal manera que para la época, no importaba el valor histórico de la obra y el artista que realizaba las adecuaciones no tenía conciencia de la capacidad testimonial de las obras. De hecho, hubo muchos casos en los que artistas reconocidos reponían partes inexistentes con lo cual imprimían nuevos valores a la obra y de acuerdo con el gusto de la época, las adiciones realizadas por verdaderos artistas incluso mejoraban la obra original.

Gracias a las noticias referidas por Vasari en su libro *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos italianos* publicado por primera vez en 1550, se sabe que artistas reconocidos de la época eran contratados para realizar modificaciones a las esculturas antiguas o bien, se dedicaban a las falsificaciones.

Un caso interesante que refleja el pensamiento del Renacimiento en tanto el valor estético de las obras antiguas y la capacidad de los artistas de interferir en su historia, es el de la escultura de un *Cupido dormido*, realizada por Miguel Ángel quien la hizo pasar por

---

<sup>14</sup> Cfr., Orietta Rossi Pinelli, "The Surgery of Memory: Ancient Sculpture and Historical Restorations" en *Historical and Philosophical Issues...*, op. cit., p. 290.

<sup>15</sup> Roger H. Marijnissen, op. cit., p. 277.



antigua y fue vendida a un cardenal en Roma. Hasta que se supo que se trataba de una falsificación, se declaró como una pieza sin valor histórico, pero con un gran valor estético, el cual era mucho más importante. Vasari menciona:

[...] porque no supo apreciar el valor de la obra, que consiste en su perfección pues tan buenas son las esculturas modernas como las antiguas, por excelentes que éstas sean, siendo pura vanidad lo que mueve a quienes buscan más el nombre que la obra en sí.<sup>16</sup>

Es de destacar que los tratamientos sobre las obras incluidas en las colecciones de los señores del Renacimiento, debían satisfacer los requerimientos de su propietario, quien dictaba los “criterios” de la intervención.

El coleccionismo, ejercido a través de una combinación mixta de criterios históricos y estéticos presenta un interesante perfil que asumen las “restauraciones” sobre los objetos de colección: algunos de ellos se valoran plenamente en su naturaleza documental o de vestigios, cuya posesión garantiza la virtud del príncipe; pero otros, las obras de arte, suman a ese carácter una preponderante estimación estética cuyo deleite, fruición y contemplación demuestra el “buen gusto” del cultivado noble humanista.<sup>17</sup>

Por otra parte, los hombres del Renacimiento vieron en los monumentos de la Antigüedad clásica modelos sobre los cuales podrían construir su presente y no se preocuparon por preservar los datos del pasado. En lo que respecta a la arquitectura, en Roma muchos edificios se levantaron sobre ruinas de inmuebles antiguos, ocupando como material constructivo la piedra de los edificios abandonados y en otros casos, los monumentos antiguos se transformaron para dar lugar a templos cristianos, como se ejemplifica con las Termas de Diocleciano en Roma. Este inmueble fue transformado por Miguel Ángel en la iglesia de Santa María de los Ángeles.

---

<sup>16</sup> Giorgio Vasari, “Vida de Miguel Ángel Buonarroti” en *Vidas de los más excelentes, pintores, escultores y arquitectos italianos*, México, Cumbre, 1981, p. 282.

<sup>17</sup> Ignacio González-Varas, *op. cit.*, p. 138-139.

Pero todavía no existía una conciencia arqueológica y preservativa de legar aquellos objetos al futuro por la importancia que tenían como bienes culturales [...] eran objetos idolatrados por sus significados antiguos como elementos para la superación y como mitos del pasado.<sup>18</sup>

Así, se puede concluir que aquellos monumentos u obras de la Antigüedad que podían servir como ejemplo de grandeza para la ciudad renacentista de Roma eran conservados bajo criterios estéticos, y al mismo tiempo, vestigios que pudieran servir como fuente de materia prima para la edificación de la nueva ciudad, eran devastados sin remordimiento.

Con Nicolás V (1447-1455) alcanza el trono de los papas el nuevo espíritu monumental propio del Renacimiento. Con la nueva valorización y el heroseamiento de la ciudad de Roma, aumentó por una parte, el peligro para las ruinas, pero también por la otra, la estimación de ellas y la tendencia a cuidarlas como título de gloria para la ciudad.<sup>19</sup>

En lo que respecta a los tratamientos sobre pintura durante el Renacimiento, la intención era devolver “la viveza original” a la obra, así como cambiar ciertos rasgos en la imagen para ajustarla al gusto de la época. Comenzó a pensarse en la originalidad de la obra, un valor que se interpretó desde el punto de vista estético propio del tiempo.

Las colecciones de pintura en manos de los señores del Renacimiento, principalmente en tanto obras góticas o incluso contemporáneas a su tiempo, sufrieron tratamientos drásticos de repintes, adaptaciones o reparaciones. Las intervenciones eran realizadas por artistas y el éxito de algún tratamiento dependía de la capacidad técnica del pintor al lograr que su intervención se integrase con calidad artística al cuadro original, es decir, sin que se notara el tratamiento. De hecho, se creía que el artista podría llegar a mejorar la obra original si su genio creativo y destreza manual eran destacados, de lo contrario, la intervención disminuía el valor de la pintura. Vasari, en la “Vida de Paolo Uccello” y “Vida de Luca Signorelli” comenta sobre los tratamientos funestos de pinturas:

---

<sup>18</sup> Vid, Antonio Fernández Alba, *Teoría e historia de la restauración*, Madrid, Universidad de Alcalá, 1997, p. 106-108.

<sup>19</sup> Jacob Burckhardt, *op. cit.*, p. 100.

En nuestra época, por haber sufrido perjuicios, esos cuadros [cuatro retratos, de Paolo Orsino, Ottobuono da Parma, Luca da Canale y Carlo Malatesti realizados por Paolo Uccello] fueron restaurados por Guliano Bugiardini, quien les ha hecho más daño que bien [...] a veces es preferible conservar algo destruidas las obras de los hombres famosos que hacerlas retocar por artistas inferiores.<sup>20</sup>

Es importante señalar que algunos artistas importantes del Renacimiento como Paolo Uccello y Correggio, practicaron el *repinte autógrafo*, es decir, tuvieron que modificar la imagen de alguna de sus obras originales para satisfacer el gusto del demandante.<sup>21</sup> Los repintes de esta índole se consideran en la actualidad como parte del espesor histórico o historicidad de la obra, ya que fueron hechos respondiendo a necesidades específicas de la sociedad en que se produjeron, además brindan información relevante sobre el gusto renacentista.

Los coleccionistas se convirtieron en los dictadores de criterios y principios para la intervención. Las pinturas fueron sometidas a las necesidades de sus propietarios. Así se agrandaron, recortaron, repintaron y adaptaron cuadros pertenecientes a colecciones privadas europeas, algunos casos importantes que vale la pena mencionar son la intervención de la obra *La Santa Cena* de Tiziano que fue recortada por orden de Felipe II, Rey de España; *El diseño y la pintura* de Guido Reni a la que se añadieron partes para ajustarla a una forma circular y la *Madonna del Baldaquino* de Rafael que fue agrandada por el veneciano Niccoló Cassana para homogeneizar los formatos de la colección del príncipe Fernando.<sup>22</sup>

Una implicación interesante en las demandas del coleccionismo sobre la restauración fue que la intervención se convirtió en la actividad que debía satisfacer el sistema de relaciones entre el coleccionista, el comprador-vendedor de obras de arte y el admirador invitado a hacer constar el poder económico y estatus social del poseedor de la obra. Desde este tiempo, se entendía que la pintura tenía un valor monetario excepcional, dicho valor propició el desarrollo de investigaciones basadas en experimentación directa sobre la obra para encontrar tratamientos que solucionaran problemas específicos. Así, la

---

<sup>20</sup> Vid, Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 58 y 216.

<sup>21</sup> Ma. J. Martínez, *op. cit.*, p. 87.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 117.

intervención se fue convirtiendo en una actividad realizada por artistas o artesanos especializados que guardaban celosamente el secreto sobre las técnicas de cada tratamiento.

Un suceso histórico que dio pauta a nuevas medidas y criterios de intervención para las pinturas fue el Concilio de Trento (1545-1563) convocado por el papa Paulo III en el que se propuso la reorganización de la iglesia católica frente a la amenaza del protestantismo. La presión hacia la iglesia católica generada por la Reforma, iniciada por Martín Lutero en las primeras décadas del siglo XVI, obligó a la Iglesia de Roma el replanteamiento de los principios religiosos y la defensa de los dogmas católicos. El objetivo esencial de la Contrarreforma en sus comienzos fue restaurar el dominio que la Iglesia había ejercido durante la Edad Media a través de sus instituciones más importantes: la Inquisición y la Compañía de Jesús.<sup>23</sup>

En su lucha por reforzar los métodos y doctrinas tradicionales, la Iglesia romana consolidó el valor del arte religioso como un medio para incitar a la piedad y conducir a la salvación de los fieles. En la sesión XXV del Concilio de Trento, celebrada en diciembre de 1563, se discutió el tema del arte religioso y se le defendió en contra de las acusaciones de idolatría por parte de los protestantes, concluyendo que las imágenes eran una de las armas más eficaces de propaganda religiosa:

[...] se extrae gran provecho de todas las imágenes sagradas, no solamente porque la gente se instruye por medio de ellas en las buenas acciones y en los dones conferidos por Cristo, sino también porque los milagros que Dios ha realizado [...] son presentados a los ojos de los fieles para que estos puedan agradecerle [...]<sup>24</sup>

Tras el Concilio, se definió que la Iglesia debía velar porque únicamente se autorizara la creación de imágenes que se ajustaran con precisión a los principios teológicos y se suprimiera la presencia de cualquier elemento pagano o secular en las representaciones.<sup>25</sup> Asimismo, otra preocupación observada en el decreto tridentino fue la decencia en los

---

<sup>23</sup> Vid, Anthony Blunt, *Teoría de las artes en Italia. 1450-1600*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 116.

<sup>24</sup> "Cánones y Decretos del Concilio de Trento", Sesión XXV, *apud*, Anthony Blunt, *op. cit.*, p. 118.

<sup>25</sup> *Cfr.*, Germain Bazin, *Barroco y rococó*, Barcelona, Ediciones Destino, 1992, p. 11.

cuadros religiosos.<sup>26</sup> La Iglesia se encargó de tomar medidas en tanto la presencia de desnudos en las obras.

Muchas obras que se encontraban bajo posesión de la iglesia sufrieron adecuaciones, mutilaciones y repintes, otras simplemente se destruyeron. Obras a las que se les reconocía un elevado valor artístico en la época y que fueron creadas por los grandes maestros del Renacimiento como Leonardo da Vinci, Miguel Ángel y Rafael, fueron sometidas a una revaloración y eventual intervención. La obra sometida a los más violentos ataques fue *El Juicio Final* de Miguel Ángel ubicada en la Capilla Sixtina. Este fresco corrió el peligro de ser completamente destruido y se conservó gracias a que se le hicieron numerosas modificaciones. El papa Pablo IV amenazó con destruir el fresco entero y finalmente ordenó a Danielle da Volterra que pintara ropajes sobre algunos cuerpos.<sup>27</sup> Este caso fue muy comentado en la época y los artistas fueron orillados a cuidar que sus representaciones respetaran en todo momento el culto:

Entre tanto, supo Miguel Ángel que Pablo IV tenía intención de hacerle corregir el juicio final de la Capilla Sixtina, pues decía que las figuras mostraban sus vergüenzas de modo harto deshonesto.<sup>28</sup>

Al criterio de intervención que pretendía asegurar que no existiera ningún elemento pagano o secular en las imágenes asociadas con el culto católico se le conoce como “criterio del decoro” y perduraría hasta mucho tiempo después, cuando en el siglo XIX se definiera el concepto moderno de obra de arte.

En el siglo XVII, el mantenimiento de los cuadros y su restauración para adaptarlos al gusto de la época fue una práctica muy extendida en el ámbito de los grandes coleccionistas. Del año de 1681 data un documento interesante en el que se hace mención a los tratamientos de las pinturas: el *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, de Baldinucci. Ahí, el autor hace una clara distinción entre las restauraciones de integración respetuosa y las que suponen reintegraciones o retoques, al exponer el significado del

---

<sup>26</sup> Vid. Anthony Blunt, *op. cit.*, p. 125.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 126-127.

<sup>28</sup> Giorgio Vasari, *op. cit.*, p. 320.

término “rifiriore”. Éste es entendido como la acción de repintar los cuadros antiguos por la ignorancia de sus poseedores.<sup>29</sup>

Por otra parte, uno de los personajes más destacados en la restauración italiana de esta época fue el pintor Carlo Maratta. Él se encargó del mantenimiento de importantes ciclos de pintura mural en Roma: el Palacio Farnesio, Farnesina y Estancias Vaticanas. Su trabajo significó el punto de partida para nuevas concepciones en el campo de la restauración, al promover el respeto por las obras de los grandes maestros italianos y plantear la necesidad de que cualquier tratamiento efectuado sobre las pinturas debía ser reversible. Asimismo, Maratta dictó que la investigación previa para establecer las causas de deterioro de las pinturas era un requisito indispensable para la intervención.

En conclusión, durante el Renacimiento y hasta el siglo XVIII, la intervención sobre pinturas no era efectuada siguiendo principios de respeto a la naturaleza documental de la obra, de hecho el valor testimonial de la obra como reflejo del tiempo en que fue creada no importaba, se intervenía porque ésta tenía una función en el presente dentro de la colección de un personaje influyente para mostrar su poder o dentro de un sector eclesiástico para expandir su área de dominio. Hacia finales del siglo XVII, con Carlo Maratta se originó una nueva manera de abordar la problemática de conservación de las obras y también se hizo urgente la necesidad de proponer métodos de trabajo respetuosos del original.

## LOS PLANTEAMIENTOS SOBRE RESTAURACIÓN EN EL SIGLO XVIII

Las controversias y posturas del Renacimiento perduraron hasta el siglo XVIII, cuando tuvo lugar el proceso histórico de la Ilustración y con ello, todos los campos del conocimiento humano experimentaron un cambio producido por el pensamiento racionalista, a partir de ese momento se entendería al hombre como un individuo capaz de entender su universo a través de la ciencia, la experiencia sensorial y el estudio de las fuentes del pasado. El dominio de la escolástica sobre el conocimiento humano llegó a su fin con la Ilustración.

---

<sup>29</sup> Vid, Ma. J. Martínez Justicia, *op. cit.*, p. 138.

En el terreno del pensamiento, la Ilustración fue marcada por la aparición de obras que reformaron la concepción histórica del espíritu y la sociedad. Para los grandes filósofos ilustrados, el conocimiento y la civilización no eran fruto de la gracia divina sino del hombre mismo, a diferencia de lo que pensaba la inteligencia de las épocas anteriores. Se rechazaron las nociones de lo absoluto y se plantearon teorías con base en estudios empíricos para explicar la cultura.<sup>30</sup> Un aspecto importante en este período fue que se replanteó la función del arte, dejó de ser un símbolo absoluto, un mensaje contenido sólo en la imagen representada y se convirtió en un objeto de estudio. De acuerdo con el pensamiento ilustrado, el arte era la manera que tenía el artista para relacionarse con el mundo exterior, su objetivo era imitar la naturaleza, presentar los fenómenos físicos y la toma de conciencia del hombre. En particular, la pintura era “uno de los mayores sistemas de comunicación de la humanidad.”<sup>31</sup>

El estudio de las obras de arte implicó también el desarrollo de investigaciones de carácter empírico en lo concerniente a su tratamiento. Los incipientes estudios sobre el carácter histórico de la obra y su comportamiento material en el tiempo, pueden considerarse como el origen de la restauración propiamente dicha, en su acepción de disciplina científica y fueron impulsados por la corriente racionalista que analizó los monumentos antiguos. Para la segunda mitad del siglo XVIII, la arqueología ya experimentaba un nivel de desarrollo amplio; el rescate de los objetos de la Antigüedad clásica se realizaba bajo pautas científicas desde el descubrimiento arqueológico de Pompeya y Herculano. El coleccionismo empezó a regirse por métodos de catalogación y explicación bien definidos.

El estudio de las obras de arte de la Antigüedad tuvo su máximo exponente con Johann Joachim Winckelmann, quien en 1764 publicó el libro *Historia del Arte en la Antigüedad* y con él nació la valoración del arte con una función de satisfacer el aspecto sensorial y las necesidades espirituales del hombre. Por primera vez se reconoce en las obras del pasado un valor testimonial, el carácter documental que las ubica en una etapa específica de la historia humana.

---

<sup>30</sup> Pierre Francastel, “La estética de las luces” en Juan Calatrava (comp.) *Arte, arquitectura y estética en el Siglo XVIII*, Madrid, Akal, 1987, p. 22-23.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 24.

Las intervenciones sobre los monumentos arquitectónicos clásicos reflejan el pensamiento de la época. Ejemplo de la existencia de criterios científicos como base para un tratamiento, es la intervención de las esculturas de los frontones del templo de Afagia en Egina que fue antecedida de una investigación minuciosa para evitar falsear el aspecto original de la pieza.<sup>32</sup> Pero bajo el sustento de postulados científicos se hicieron muchas reintegraciones o añadidos con la finalidad de completar las obras dañadas en las que se argumentaba que no se falseaba la autenticidad de la obra, sino que se “reestablecía”.

En el campo de la pintura, a lo largo del siglo XVIII se hicieron experimentos a partir de diversas operaciones técnicas tales como el reentelado, el traslado del soporte y la estabilización del soporte de la pinturas sobre tabla, conocido en Francia como *parquetage*,<sup>33</sup> con el fin de perfeccionarlas y superar los métodos de ejecución del pasado. En este tiempo se creía que era posible devolver el estado original a la obra de arte deteriorada, pues si el arte era la representación del mundo y comunicaba una idea del artista, bastaría con investigar cuál era la idea primigenia y reestablecerla en el cuadro, de una manera que se confundiera con el original ya que lo importante era el contenido de la imagen y la fuerza comunicativa de la idea. A este modo de proceder en la intervención se le conoce como *ripristino* y algunos estudiosos ilustrados de la época se proclamaron en su contra, tal fue el caso de Jonathan Richardson Wright quien se levantó contra las intervenciones de Carlo Maratta sobre las obras de Rafael ubicadas en la Loggia del Psiche. Ya desde la segunda mitad del siglo, existió un debate crítico sobre la posibilidad de realizar reintegraciones totales a obras dañadas y mutiladas.<sup>34</sup>

Otro ejemplo interesante sobre la experimentación para la intervención en obra pictórica, lo constituye el tratamiento de traslado de soporte efectuado por Robert Picault para las obras *Caridad* de Andrea del Sarto en 1753 y el *San Juan Bautista* de Rafael en 1769.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Ignacio González-Varas, *op. cit.*, p. 146.

<sup>33</sup> Ma. José Martínez Justicia, *op. cit.*, p. 147.

<sup>34</sup> Ignacio González-Varas, *op. cit.*, p. 149-150.

<sup>35</sup> Vid, Alessandra Melucco Vaccaro, “The Emergence of Modern Conservation Theory” en *Historical and Philosophical Issues...*, *op. cit.*, p. 207.



Sin duda, una de las contribuciones más destacadas al campo de la restauración en la época fue el “Capitolato” del pintor veneciano Pietro Edwards, un conjunto de diez recomendaciones y criterios para el tratamiento de pinturas, escrito en 1777:

- I. Que para realizar diligentemente el trabajo no se empleen corrosivos capaces de quitar la virginidad de la pintura y quemar el color...
- II. Que no se deje de afirmar el color estropeado antes de pasar a otras operaciones...
- III. Que no se excluya reentelar el cuadro...
- IV. Que no se excluya transportar el cuadro sobre otro fondo cuando por diversos daños el cuadro este completamente arruinado y ennegrecido...
- V. Que no se olvide quitar toda la suciedad y los barnices del cuadro...
- VI. Que no se dejen los repintes viejos en los lugares donde cambiaron de color...
- VII. Que al aplicar los retoques necesarios no se salte nunca al margen de las corrosiones por falta de diligencia...
- VIII. Que ningún profesor, ni siquiera con la buena intención de mejorar la obra, quite nada del original ni se añada ninguna parte suya propia...
- IX. Que todas las operaciones mecánicas se ejecuten con toda la delicadeza posible ...
- X. Finalmente, se tomará en observación todo aquello de lo que se crea poder reflexionar.<sup>36</sup>

Gracias a este documento se considera a Edwards como el pionero en el campo de la conservación moderna de la pinturas. Él intervino la colección de pinturas de propiedad estatal ubicadas en el Palacio Ducal y en el Palacio de Rialto en Venecia, siguiendo su serie de recomendaciones prácticas y tres principios básicos para la intervención: el establecimiento del estado de conservación de la obra, la naturaleza particular de la pintura y el estilo característico del autor.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> “Capitolare degl’obblighi de incombenze dell’ispettore al restauro”, *apud*, Ignacio González-Varas, *op. cit.*, p. 152.

<sup>37</sup> *Vid*, Giovanni O’Kelly Edwards, “Sir Edwards Manuscript” en Mary P. Merrifield (Comp.), *Medieval and Renaissance Treatises on the arts of painting*, New York, Dover Publications, 1999, p. 864.

Por otra parte, fue en el contexto francés posterior a la Revolución Francesa de 1789, donde ocurrió la “nacionalización” de los objetos antiguos y obras de arte que se encontraban en manos de la Iglesia y la aristocracia, poniéndose bajo custodia del Estado nacional recién organizado, se observó por primera vez un intento constitucional por proteger a las obras del pasado. En 1794 la Convención Nacional promulgó un decreto que declaraba la conservación de los monumentos.

Gracias a este decreto por primera vez en la historia de occidente se definen importantes conceptos. En primer lugar se tiene conciencia desde el Estado del interés público de los monumentos, pero además de la necesidad y obligatoriedad de la intervención del Estado para su salvaguardia, fuera con métodos educativos o coercitivos.<sup>38</sup>

Lo anterior constituye el antecedente al sistema propio de las repúblicas regidas por una constitución y que cuentan con un gobierno central, el cual tiene entre sus funciones la protección, difusión y usufructo del patrimonio, sistema que caracterizó a la protección del patrimonio propia del siglo XX.

Por otra parte, un aspecto relevante en el desarrollo de la restauración hacia finales del siglo XVIII, fue la organización de academias de Bellas Artes y museos asociados con los proyectos de los estados nacionales. Con ellos dio inicio la restauración como una actividad que debía satisfacer los intereses nacionales. Uno de los museos más importantes fue el Louvre, creado como tal a partir de la Revolución Francesa de 1789:

En 1792 la Convención Nacional decide crear el Museo Central de las Artes, abierto por primera vez el 10 de agosto de 1793 en el Palacio del Louvre, que presenta además de las colecciones reales, las obras incautadas al clero y a los emigrados.<sup>39</sup>

Antes de la apertura del Louvre como museo nacional, en el palacio existía una galería de arte que albergaba colecciones conformadas de piezas obtenidas a través de adquisiciones o

---

<sup>38</sup> Antonio Fernández Alba, *op. cit.*, p. 112.

<sup>39</sup> Jean-Noël Beyler, *El Gran Louvre. El palacio, las colecciones, los nuevos espacios*, Italia, Beaux Arts Magazine, s/f, p. 23.

legados, dichas piezas eran ejemplos representativos de los acervos pertenecientes a reyes y aristócratas franceses del Antiguo Régimen.

Las colecciones del Louvre iniciaron con Francisco I -Rey de Francia de 1494 a 1547-, quien en su palacio comenzó a reunir “unos pocos cuadros italianos heredados de Luis XII; tenía pinturas, esculturas, moldeados, caracterizados por un gusto manifiesto por lo italiano. Los cuadros de su colección incluían a *la Gioconda* de Leonardo da Vinci”.<sup>40</sup> Después de la apertura del museo, la colección se enriqueció con los botines de guerra conseguidos en las campañas napoleónicas.

Otras instituciones creadas tras la constitución de los primeros estados modernos fueron:

- El British Museum de Inglaterra fundado en 1753.
- El Museo Pío-Clementino creado entre 1770 y 1780 en el Vaticano.
- El Museo Real del Prado en España fundado en 1818.

Una de las responsabilidades de los nuevos repositorios fue, sin duda, la restauración y conservación de obras de arte, lo cual implicaba funciones de investigación, experimentación e intervención de los objetos. Desde ese momento inició el desarrollo independiente de la restauración y cada institución generó sus principios y criterios particulares para el tratamiento de las obras.

La restauración en instituciones se caracterizó por llevar a cabo una incipiente documentación de la intervención, además se experimentaron nuevas técnicas de tratamiento y se estudió el comportamiento de los materiales empleados con los métodos de la física y la química. Fue en Francia, en los talleres de restauración del Louvre donde fueron palpables los cambios citados respecto al nuevo enfoque de la restauración.

Hacia 1794 en el Louvre, se creó un organismo encargado de la conservación llamado *Conservatoire*, al que pertenecía el restaurador Jean Michel Picault. Se llevaban a cabo operaciones de traslado de soporte, reentelados, repintes y limpiezas de barniz, bajo el criterio general de eliminar el deterioro con base en estudios científicos preliminares. En la mayoría de los casos, las intervenciones eran de carácter irreversible. Ahí ya se realizaban

---

<sup>40</sup> *Ibid.*

informes sobre los tratamientos efectuados y en muchos casos, las intervenciones levantaban polémicas entre los mismos restauradores, artistas o intelectuales involucrados con el tema del arte.

No solamente en Francia e Italia las restauraciones realizadas levantaban polémica, en el ámbito español se manifestaron voces en contra como la del pintor español Goya. Él acusaba las restauraciones de pintura que tenían como objetivo renovar la imagen y procurar disimular el efecto del tiempo sobre la materia de la obra, tal fue el caso del dictamen que redactó respecto a la restauración de pinturas efectuada por Ángel Gómez Marañón, un técnico que trabajaba en el taller del Buen Retiro.<sup>41</sup>

## LA RESTAURACIÓN EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX Y HASTA LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

A principios del siglo XIX se comenzó a tener conciencia de la irrepitibilidad de la obra y de la necesidad de un respeto absoluto. El sentir del estudioso romántico que pugnaba por el respeto de la integridad del objeto y la consideración de los aspectos del tiempo como un valor extra por las obras, comenzó a enfrentar los tratamientos radicales y obligó a perfilar la creación de principios y normas que pudieran regir la actividad de intervención.

Con la corriente artística del Romanticismo y el desarrollo del pensamiento positivista, se hizo patente la disputa entre los partidarios del respeto a la historicidad de la obra contra los que promovían su revaloración y restauración destacando la cualidad estética implícita en la imagen. Se dibujó así la confrontación, aún plenamente vigente, entre la necesidad de restaurar los monumentos (intervención directa) o sólo conservarlos (mantenimiento en adecuadas condiciones ambientales sin intervención sobre la materia original), disputa que tuvo su máximo enfrentamiento teórico en las décadas centrales del XIX con Viollet-le-Duc y John Ruskin en lo que concierne a la arquitectura. Fueron estos pensadores quienes ocuparon por primera vez el término de restauración para referirse a la

---

<sup>41</sup> *Vid.*, Ma. José Martínez, *op. cit.*, p. 216.

intervención sobre monumentos y obras de arte, previo estudio de sus necesidades y definición de los valores que de ellos habría que preservar.

Viollet-le-Duc y John Ruskin mantuvieron posturas diferentes frente a la problemática que representa la conservación de los monumentos; su pensamiento fue una síntesis de las posturas opuestas que imperaban en la época. Cabe destacar que la manera en que teorizaron el problema fue muy diferente entre ambos, Ruskin fue un filósofo y crítico del arte muy involucrado con las obras del pasado que escribió la obra *Las siete lámparas de la arquitectura* en 1849 al ser testigo de las intervenciones radicales que los arquitectos ingleses estaban efectuando sobre los monumentos. Por su parte, Viollet-le-Duc fue además de teórico, un arquitecto que ejecutó restauraciones directas sobre monumentos en Francia, como la Sainte-Chapelle en París, restaurada entre 1845 y 1855, tras lo cual escribió el *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, de 10 volúmenes, entre 1854 y 1869.<sup>42</sup>

Eugène-Emanuel Viollet-le Duc (1814-1879), fue el arquitecto francés que representó la corriente de la “restauración estilística” y pugnó por recuperar la unidad primigenia de los monumentos.<sup>43</sup> Su pensamiento se inserta en el contexto del Positivismo, corriente que postula la posibilidad de alcanzar una verdad válida para todos los hombres a través de la razón. Las palabras claves en esa doctrina fueron: progreso y civilización. El Positivismo fue el arma ideológica que justificó el desarrollo desigual de las sociedades modernas y contribuyó a dotar de razones “objetivas” a los fenómenos de la historia humana.<sup>44</sup> Los filósofos más representativos del Positivismo fueron Herbert Spencer (1820-1903), Charles Darwin (1809-1882) y Augusto Comte (1798-1857). Bajo los principios positivistas, Viollet-le-Duc consideró a la restauración de monumentos como un ejercicio racional, en el cual los elementos perdidos podían ser reemplazados si se encontraba cuál había sido la idea o motivación que les había dado origen. En su obra *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIème au XVIème siècle*, escribió una definición para la restauración de monumentos:

---

<sup>42</sup> Las fechas de publicación se consultaron en: *The Columbia Encyclopedia*, Sixth Edition. Copyright © 2003 Columbia University Press, versión en línea <http://www.bartleby.com>, Octubre 2003.

<sup>43</sup> *Ibid*, p. 244-245.

<sup>44</sup> *Vid*, Leopoldo Zea, *El Positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 31.

Restauración...la palabra y la acción son modernas. Restaurar un edificio no significa mantenerlo, repararlo o rehacerlo, sino reestablecerlo a un estado completo, el cual quizá nunca haya existido.<sup>45</sup>

Para él, con la restauración era posible no sólo recuperar el estado original de la obra sino inclusive llegar a establecer un aspecto ideal, una existencia que quizá nunca tuvo el inmueble pero que era el objetivo de sus creadores, un estado de perfección. La restauración estilística entonces, pugnaba por recuperar la unidad ideal de la obra y numerosos edificios fueron reconstruidos introduciendo elementos nuevos como si fueran originales y sin respetar el devenir histórico de la materia original en el tiempo. El caso más representativo de la reintegración en estilo efectuada por Viollet-le-Duc fue la intervención en la Catedral de Notre-Dame en París. Ahí, repuso las flechas de las torres y el crucero que habían sido destruidos en 1792 y completó el discurso escultórico de la fachada bajo el criterio de hacer legible el monumento, ya que se consideraba que una obra de arte no podía ser entendida en plenitud si se encontraba incompleta.

Los trabajos de Viollet-le-Duc reflejan un estudio muy profundo sobre las características de los monumentos que intervino. Su metodología de intervención tenía como punto de partida la compilación de datos históricos, elaboración de registros gráficos e información sobre el sistema constructivo de los monumentos; con ello, fundamentaba sus proyectos y obtuvo gran reconocimiento por parte del Estado francés. La restauración estilística se convirtió en un medio para recuperar la grandeza del pasado reflejada en los monumentos y, con ello, fortalecer la identidad de su pueblo.

No cabe duda que las restauraciones de carácter monumental realizadas por Viollet-le-Duc fueron excesivas al reintegrar incluso partes inexistentes; la obra original fue sustituida por una interpretación con funciones específicas para su época. Este modo de proceder se difundió mucho más allá de finales del siglo XIX, fue una opción adoptada por varios países en situaciones de requerir reconstrucciones de los monumentos del pasado. El objetivo de todas las reconstrucciones 'en estilo' sería presentar un pasado glorioso que

---

<sup>45</sup> Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, "Restoration" en *Historical and Philosophical Issues...op. cit.*, p. 314.

pudiera servir para fortalecer la concepción de identidad de un país y generar un atractivo cultural explotable.

Las “reintegraciones en estilo” fueron inmediatamente criticadas por algunos defensores del arte y su rechazo se prolongó hasta el siglo XX, dado que constituían una falsificación de la obra, en el aspecto histórico y estético. Aunque hay que destacar que el modo de proceder del *restauo estilístico* siguió teniendo mucha fuerza, de hecho, tras la destrucción de ciudades históricas en las guerras mundiales, se optó en muchas ocasiones por la reconstrucción y también fue realizada en los Estados que, buscando fortalecer su identidad y nacionalismo, demandaban reconstrucciones de los monumentos. Al respecto, Carlos Chanfón en 1988, escribió:

Pero no olvidemos que esta orientación [la reconstrucción a un estado completo] es de *facto*, aunque ya no lo sea de *jure*, la que inspira la mayor parte de la labor restauratoria que, hoy en día, se realiza en muchos países del mundo.<sup>46</sup>

Por otra parte, John Ruskin (1819-1900), fue un crítico de arte inglés que impulsó una doctrina de rechazo total a las restauraciones estilísticas que se estaban realizando hacia finales del siglo XIX. A este personaje se le clasifica como el principal defensor de la denominada *restauración romántica*, cuyo objetivo era conservar los monumentos del pasado realizando solamente acciones que preservan la materialidad tal como ha llegado al presente, sin falsear sus valores.<sup>47</sup> Sin embargo, John Ruskin jamás propuso algún método de restauración para los monumentos como sí lo hizo Viollet-le-Duc, ya que él era un pensador, un crítico de arte cuya labor era evaluar los resultados de las intervenciones. Su participación en la construcción de la disciplina es fundamental, ya que puso de manifiesto que el interés por el pasado era responsabilidad de muchas y muy diversas áreas del conocimiento, no sólo de la restauración como actividad especializada.

John Ruskin abordó el significado de la restauración de la siguiente manera:

---

<sup>46</sup> Vid. Carlos Chanfón Olmos, *Fundamentos teóricos de la restauración*, México, UNAM-Facultad de Arquitectura, 1ª. Ed, 1988, p. 21-22.

<sup>47</sup> Ma. J. Martínez, *op. cit.*, p. 250-256.

Ni el público ni quienes tienen a su cuidado los monumentos públicos entienden el verdadero significado de la palabra *restauración*. Significa la más completa destrucción que el edificio pueda sufrir; una destrucción de la que no se puede recoger resto alguno; una destrucción acompañada de la falsa descripción de la cosa destruida. No nos engañemos en asunto tan importante: es imposible, tan imposible como resucitar a un muerto, restaurar nada que haya sido grande o hermoso en arquitectura.<sup>48</sup>

Para él, los monumentos del pasado debían ser respetados en toda su originalidad y en caso de presentarse en un estado de deterioro drástico, lo que debían hacer los especialistas era conservar los restos tal como se encontraban. Al respecto señaló: “Téngase el cuidado conveniente con los monumentos y no habrá necesidad de restaurarlos.”<sup>49</sup>

John Ruskin representó de manera sobresaliente el pensamiento romántico de la época, el cual pretendía encontrar en el arte los valores que sólo podían emanar del alma del artista, tales como la autenticidad, originalidad y la capacidad de invención. Al restaurar una obra de arte, lo que se estaba haciendo era falsear esas características, por ello afirmó:

No tenemos derecho alguno para tocarlos. No son nuestros. Pertenecen en parte, a quienes los construyeron y, en parte, a todas las generaciones humanas que nos han de seguir.<sup>50</sup>

Con Ruskin, por vez primera se planteó el deber de la sociedad contemporánea de tomar distancia respecto a los testimonios del pasado. Toda época de la humanidad se consideraba sólo como una etapa en la vida de un monumento antiguo, por lo tanto, las medidas que se quisiesen adoptar para lograr su conservación deberían considerar su relatividad histórica.

Tras la aparición de las dos posturas mencionadas, surgieron otras asociadas con el pensamiento positivista, entre ellas, las más notables fueron la *restauración histórica* representada por Luca Beltrami (1854-1933) y la *restauración científica* impulsada por Camillo Boito (1836-1914). Ambas corrientes tenían como finalidad mostrar una manera más científica y objetiva del acercamiento a los problemas de conservación de los

---

<sup>48</sup> Vid. John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Buenos Aires, Ateneo, 1956, p. 217.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>50</sup> *Ibid.*



monumentos, sin embargo se ajustaban en cierta medida dentro de los polos antagónicos ya mencionados: conservación, por un lado y restauración por otro.

Luca Beltrami efectuó destacados trabajos de restauración estilística en el Castillo Sforzesco de Milán entre 1893 y 1910. Para este arquitecto, toda intervención debía tener como base una investigación histórica rigurosa a fin de establecer las intenciones con que se produjo la obra en su momento de creación, las posibles transformaciones del inmueble en el tiempo y el ambiente cultural en el que se encuentra. Con esta información sería posible admitir transformaciones que no dañaran la supuesta composición original del monumento. Para Beltrami, la restauración tiene la capacidad de reducir los daños causados a través del tiempo y hacer resaltar los valores contemporáneos de la obra. Así, con base en una profunda investigación histórica y en el registro exhaustivo del monumento, se puede permitir la reconstrucción.<sup>51</sup> Se puede afirmar que Beltrami continúa en la línea establecida por el *restauro estilístico* de Viollet-le-Duc; su diferencia radica en entender a la restauración como un ejercicio más metódico, resultado de una investigación enfocada a establecer la historia del monumento y no tanto como el rescate de la esencia y la estética implícita en el mismo.

Por otra parte, el *restauro científico* corriente, representada en sus inicios por Camillo Boito, influyó intensamente el ámbito de la restauración en Italia, llegando incluso a definir los postulados planteados en la *Carta de Atenas* de 1931, primer documento de carácter internacional que señaló los principios de la restauración de monumentos. Esta corriente defendió a la restauración como una actividad legítima y necesaria para conservar los monumentos, que debería respetar su carácter testimonial y exigiría una serie de lineamientos normativos en los cuales cobrarían mayor relevancia las medidas de cuidado y mantenimiento. Para Boito, la puesta en práctica de instrumentos técnicos para evitar la ruina –intervención-, era una acción de responsabilidad civil, necesaria para no perder la memoria de la historia observada en los monumentos, obligada “a tener en pie el monumento, asegurándole una larga vida con los refuerzos que la ciencia y la práctica sugieren.”<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Ignacio González-Varas, *op. cit.*, p. 219-220.

<sup>52</sup> Camillo Boito “I restauri in architettura”, *apud*, Ignacio González-Varas, *op. cit.*, p. 230.

En la restauración científica, la intervención parte del planteamiento en el que la obra de arte es considerada como un documento, un testimonio histórico que debe ser respetado en toda su autenticidad y para poder llevarse a cabo, primero habría que definir el carácter testimonial de la obra y entender su deterioro mediante estudios específicos. Esta corriente rechaza el modo de proceder de *ripristino* y plantea por primera vez la noción de reducir la intervención al mínimo. Con esta noción se destaca la obligación del mantenimiento de los monumentos más que su reconstrucción con fines estéticos y falsos históricos.

Para Boito, la manera de proceder frente a la destrucción de los monumentos arquitectónicos debía ser respetando su historia y, en caso de hacerse necesaria la reconstrucción de elementos estructurales, toda intervención debería ser registrada y jamás se podría alterar la forma original.

Todos los elementos que tengan carácter de arte o de recuerdo histórico, no importa a qué tiempo pertenezcan, deben ser conservados, sin que el deseo de unidad estilística y el retorno a la forma primitiva intervengan para excluir algunos en detrimento de otros.<sup>53</sup>

Uno de los personajes más destacados en la restauración científica, y que amplió los postulados de Boito, fue Gustavo Giovannoni (1873-1947), arquitecto italiano que desarrolló técnicas de estudio de los sistemas constructivos y los utilizó como un elemento para definir la historia de los monumentos. Se le considera el más importante redactor de la *Carta de Atenas* de 1931 y el promotor de la *Carta del Restauro* italiana de 1932. Giovannoni estableció cinco etapas en la restauración de monumentos arquitectónicos: *consolidación, recomposición, liberación, completamiento e innovación*. Señala a la primera como la más importante para la conservación del edificio; en la segunda plantea la posibilidad de reconstrucción por *anastilosis*, concepto que sería recogido en la *Carta de Atenas* y que consiste en recuperar en el entorno los fragmentos desprendidos de un monumento y volver a colocarlos, siempre y cuando no haya duda de su ubicación. Según

---

<sup>53</sup> Camillo Boito, "I nostri vecchi monumenti" *apud.*, Ma. J. Martínez, *Antología de textos sobre restauración*, p. 16.

él, toda recomposición debería ser reconocible como una modificación contemporánea y jamás podría ser dominante respecto al original. Las liberaciones se podrían efectuar sólo si al hacerlo, no se afectaba al entorno y finalmente, en los casos en los que las innovaciones resultasen necesarias, debían ser realizadas sin reproducir estilos y de manera sintética, con materiales distintos a los originales.<sup>54</sup> En suma, con Gustavo Giovannoni se dio paso a la concepción contemporánea sobre la conservación de los bienes del pasado; él postuló los principios más generales sobre restauración y su difusión sólo tendría que esperar a la redacción de una normativa a nivel internacional, la *Carta de Atenas*.

Es interesante destacar que las ideas sobre la restauración científica de monumentos arquitectónicos influyeron también en los tratamientos sobre pinturas en las primeras décadas del siglo XX. La restauración de pintura de caballete realizada dentro de los talleres de conservación de las más destacadas instituciones tales como la National Gallery de Londres y el museo del Louvre, era resultado de una metodología que procedía con la reunión de datos provenientes de diferentes áreas científicas (química, biología, física) y su posterior aplicación para el estudio del deterioro, las técnicas pictóricas y los materiales constitutivos de la pintura.

De la tendencia científica en la restauración se desprendieron dos posturas contrapuestas: por un lado, la que pugnaba por el rescate del aspecto original de la materia de la obra pictórica aunque ésta hubiese sufrido un proceso de deterioro, entendiendo a la obra como un objeto histórico que cambia en el tiempo pero que sus cambios podían ser identificados mediante una aproximación científica y tras ello, ser eliminados para dar lugar sólo al original, y por el otro la que proponía el establecimiento de la unidad de la obra, en el entendido de que el proceso de envejecimiento de los materiales daba a ésta un valor de antigüedad y todo cambio debía ser entendido como parte de la existencia de la obra. Entonces, una postura veía a la pintura como una cosa creada en un momento histórico y que debía ser restituida a su estado original y la otra, colocaba a la obra en el lugar de un ser cambiante, algo que había sufrido modificaciones en el tiempo y no por ello dejaba de poseer sus cualidades originales.

---

<sup>54</sup> Vid. Antonio Fernández Alba, *op. cit.*, p. 143.

La primera postura la caracterizó la restauración efectuada en la National Gallery, tras la creación del Gabinete Científico en 1938 por Kennet Clark y la segunda, la representó en principio, el laboratorio de conservación del Louvre con René Huyghe, quien fue conservador desde 1937,<sup>55</sup> posteriormente fue enriquecida con la creación del Istituto Centrale del Restauro (ICR) en 1939 y la difusión de los postulados de la restauración crítica de Cesare Brandi.

La tendencia científica de la National Gallery fue muy discutida ya que en lo concerniente a la limpieza del barniz presente en los cuadros al óleo, se procedía al desbarnizado total y a la eliminación de todos los repintes de la obra. La meta de las limpiezas era recuperar a toda costa el original, sin importar cuestiones como la pátina y la calidad estética de los añadidos.

En contraste, la tendencia moderada de la restauración en el Louvre y en el ICR, planteaba la limpieza del barniz como una acción menos drástica, proponiéndose el desbarnizado parcial, previa consideración del efecto negativo del amarillamiento del barniz sobre el tejido pictórico.

## LA DEFINICIÓN DE LOS CONCEPTOS DE RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN EN EL SIGLO XX

En las primeras décadas del siglo XX se planteó el problema de la preservación de los monumentos y objetos de elevado valor histórico-artístico como una necesidad que debía satisfacerse de modo normativo. Las más incipientes concepciones sobre el significado de las obras de arte y el naciente concepto de 'patrimonio cultural' fueron resultado de convenciones en las que participaron miembros destacados de varios países en materia de conservación y restauración. Asimismo, iniciaron los debates entre especialistas de diferentes 'escuelas', para definir los principios, alcances y límites de la restauración.

Cabe mencionar que uno de los detonantes para la reflexión, debate y puesta en vigor de los conceptos asociados con la restauración, fue la repercusión de las dos guerras mundiales sobre el patrimonio europeo, aunado al proceso de industrialización de los países

---

<sup>55</sup> Vid. Ana Ma. Macarrón, *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 76-79.

occidentales cuya consecuencia fue el crecimiento acelerado de la población, el usufructo a gran escala del suelo y los recursos naturales, y el desarrollo de una economía turística alrededor del patrimonio cultural.

La Primera Guerra Mundial comprobó el desgaste y fracaso del modelo imperialista-colonial emanado del Congreso de Viena (1º de octubre de 1814 a junio de 1815) y mediante el cual se organizaba el equilibrio europeo. En su lugar, el sistema de Estados-Nación ocuparía el lugar central y rector de la interacción humana.

Los estadistas de las mayores y menores potencias, reunidos en París a principios de 1919 para concertar un arreglo de paz, se enfrentaron con una serie de problemas más complejos y más insolubles...El cambio más impresionante en Europa, fue la aparición de un racimo de Naciones Estados –Polonia, Checoslovaquia, Austria, Hungría, Yugoslavia, Finlandia, Estonia, Letonia y Lituania-.<sup>56</sup>

Los objetivos primordiales del Estado que emanó del cambio de siglo eran la búsqueda de autodefinición, cultivar el sentido de pertenencia, reaccionar frente al constante desafío extranjero y consolidar la cohesión y la integración bajo un proyecto general y unidireccional, se identifica la ampliación de las tareas estatales y de sus instituciones burocráticas. Esta tendencia se acrecentó como resultado de los dos grandes acontecimientos bélicos del siglo XX. El ámbito de la cultura, no escapó a la esfera del Estado y muy pronto éste se apropió de su administración, gestión y reglamentación. Las formas tradicionales de ejercicio del poder hacia dentro y hacia el exterior de los estados europeos –entiéndase la coerción político-militar y el sofocamiento económico- se vieron enriquecidas con formas novedosas que aludían a la dominación del intelecto colectivo. En el periodo de entreguerras y posteriormente, hasta el último cuarto del siglo XX, las potencias desplegaron una serie de instrumentos de propaganda y adoctrinamiento, las instituciones del estado moderno eran fuente de difusión de los valores ideales de la nación. En este sentido, se observó gran exaltación de los valores cívicos y patrióticos de los ciudadanos, la educación reforzaba la identidad nacional, confiriendo al Estado la

---

<sup>56</sup> Paul Kennedy, *Auge y caída de las grandes potencias*, Barcelona, Plaza y Janés, 1994, p. 437-439.

legitimidad necesaria para llevar a cabo sus proyectos. En suma, la cultura fue un excelente espacio para la planeación de los proyectos de los gobiernos.

Con el sistema de Estados, se dio el advenimiento de un mundo de normas y reglas contractuales a nivel global, tal como quedó sentado en la red intergubernamental creada por la Sociedad de Naciones y posteriormente por la Organización de las Naciones Unidas en 1945.

En las instituciones dependientes de los Estados contemporáneos, que se fundaron o reorganizaron durante la primera mitad del siglo XX, se fueron perfilando principios y definiciones más concretos para la práctica de la restauración y con ello, dicha práctica alcanzó un nivel más amplio. Los monumentos y bienes del pasado tenían una función bien definida, la de contribuir con la concepción de identidad y nacionalismo de las naciones, en este sentido, la restauración y conservación debía contribuir a enaltecer los valores histórico-estéticos de las grandes obras.

Fue en este tiempo que se tomó conciencia de teorizar sobre restauración, entendida ésta como muy alejada de la simple práctica. A partir de aquí se observarían múltiples intentos por dotar de una definición específica a la restauración y la conservación, y conforme avanzó el siglo, las definiciones se reflejaron principalmente en documentos de carácter normativo, más que en publicaciones académicas de índole teórica.

Así, la restauración debía satisfacer las necesidades de los Estados pero al mismo tiempo, debía respetar la esencia de las obras, observada en su estética, historia, simbolismo y función. La toma de conciencia a nivel internacional sobre el cuidado y preservación de los monumentos del pasado, se consolidó con la Conferencia de Atenas, celebrada del 21 al 30 de octubre de 1931 y en la que participaron Gustavo Giovannoni, como ya se había mencionado antes, y Leopoldo Torres Balbás. Este último fue un arquitecto español que defendió la postura de la intervención conservadora, misma que criticaba duramente a las reconstrucciones estilísticas y exigía un respeto profundo al monumento como testimonio y documento histórico. Con la *Carta de Atenas* se clasificó por vez primera a los monumentos como patrimonio cultural de la humanidad y se les asignó un valor de interés público. Sin duda, esta carta reflejó la creciente preocupación de los Estados por reforzar su identidad y estableció que serían los gobiernos quienes asumirían el papel de protección del

patrimonio, del mismo modo que asumían el papel de las actividades primordiales de educación y cultura que eran consideradas competencia exclusiva del gobierno dada su capacidad de adoctrinamiento o ideologización. En el artículo primero señala:

La Conferencia, convencida de que la conservación del patrimonio artístico y arqueológico de la humanidad interesa a todos los Estados defensores de la civilización, desea que los Estados se presten recíprocamente una colaboración cada vez más extensa y concreta para favorecer la conservación de los monumentos artísticos e históricos [...]<sup>57</sup>

Los postulados de la *Carta de Atenas* condensan ideas válidas e incluso vigentes hasta la actualidad, sin embargo, con la destrucción provocada por la Segunda Guerra Mundial en la que se devastaron muchos centros históricos europeos e incluso ciudades enteras como Varsovia en Polonia, el interés de los Estados frente a su patrimonio viró hacia la conveniencia de reestablecerlo y recuperarlo a toda costa. Esto hizo imposible que los nuevos intereses se ajustaran a los principios de la Conferencia de Atenas y se pusieron a discusión los motivos y objetivos de la restauración y la conservación de los monumentos. La sacudida provocada por la guerra cambió radicalmente la manera de comprender al patrimonio y contribuyó al enriquecimiento y consolidación de la disciplina.

En los países afectados por los acontecimientos bélicos, se demandaron acciones de reconstrucción de los monumentos históricos a la manera del *restauro estilístico* que se explicó antes. Ello se tradujo en un notable retroceso del desarrollo conceptual de la restauración y conservación de los monumentos, sin embargo, se puede comprender a la luz de las necesidades de los Estados por reforzar su identidad y nacionalismo. En este orden de ideas, una vez más se observó que la restauración y la conservación son una actividad dependiente de los requerimientos de los poseedores y usuarios de los bienes culturales, una actividad que refleja la manera en que cada generación recupera los objetos del pasado sin posibilidad de establecer reglas fijas puesto que sus móviles están en continua modificación. De ahí que la normativa generada a lo largo del siglo XX sea una compilación de principios generales que son incapaces de regir cada caso de intervención.

---

<sup>57</sup> *Conferencia Internacional de Atenas. 1931, p. 1.*

La corriente que contribuyó en mayor medida a la construcción teórica de los conceptos de restauración y conservación en la primera mitad del siglo XX fue la *restauración crítica*, que planteaba considerar para la intervención tanto los valores formales o estéticos de la obra como su carácter histórico-documental y afirmaba que cada monumento u obra del pasado exigía una toma de decisiones particular, un ajuste de los principios generales establecidos. La recuperación y establecimiento de los valores propios de una obra se realizaba a través de un proceso “crítico”:

La restauración crítica asigna, pues, a los valores expresivos, artísticos en definitiva, la prevalencia absoluta [...] son ellos los que confieren valor a la obra de arte y su comprensión sólo es posible a través de un 'proceso crítico'.<sup>58</sup>

Esta corriente está vinculada con los términos estéticos de Benedetto Croce representante del pensamiento neoidealista<sup>59</sup> y los personajes más destacados en el ámbito de la conservación fueron Roberto Pane, Renato Bonelli y Cesare Brandi. Bonelli definió a la restauración como:

[...] un proceso crítico cuyo fin es recuperar restituyendo y liberando todo el conjunto de elementos figurativos que constituyen la imagen, siempre y cuando la unidad figurativa de la obra sea perceptible en su integridad ya que en lo contrario, sería imposible recuperarla.<sup>60</sup>

Ya desde ese momento comenzó a dejarse claro que la restauración era una actividad dirigida exclusivamente a la recuperación de la imagen, entonces, su objeto de estudio sería obra con un valor artístico importante. En contraste, para el caso de los objetos cuyo valor más representativo fuera de otra índole como histórico, tecnológico o simbólico, el tratamiento no implicaría un juicio crítico sobre el reestablecimiento de la capacidad figurativa y comunicativa de la imagen, sino una decisión puramente técnica equiparada

---

<sup>58</sup> Ma. J. Martínez Justicia, *Historia y teoría de la restauración...*, op. cit., p. 325.

<sup>59</sup> *Ibid*, p. 324.

<sup>60</sup> Bonelli, “Il restauro architettonico” en *Enciclopedia Universale dell' Arte*, apud., Martínez Justicia, *Historia y teoría...*, op. cit., p. 326-327.



con un trabajo de mantenimiento cuyo objetivo sería devolverles una función práctica o testimonial.

Esta corriente de restauración también señaló que la intervención tenía límites y los ubicó hasta donde se hacía imposible interpretar las formas del objeto. Así, no se permite la falsificación y deja claro que el espíritu artístico del original no puede ser repetido en la restauración por ello, exige ser respetado.

[...] Renato Bonelli fue uno de los padres de la restauración crítica, formulación teórica que parte de la afirmación de que toda intervención constituye un caso en sí, no enmarcable en categorías, que no responde a reglas fijas ni a ningún tipo de dogmas, sino que será la propia obra cuidadosamente investigada con sensibilidad histórico-crítica y competencia técnica la que sugiera al restaurador el camino más correcto que debe adoptar.<sup>61</sup>

La importancia de la corriente crítica en el proceso de desarrollo de la disciplina durante el siglo XX es esencial, particularmente para el caso de la restauración en México, ya que fue la base sobre la que se erigió la práctica local. Dentro de la misma corriente, Cesare Brandi ofreció una definición más específica para el concepto –aunque no la más clara–:

[...] la restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden de su transmisión al futuro.<sup>62</sup>

Para Brandi, la restauración sólo se podía explicar como una actividad dirigida a la revaloración de las obras de arte, puesto que su objetivo es mostrar en el presente las cualidades formales de la imagen y por ende, el carácter estético que coloca a la obra de arte en su justa dimensión. Brandi afirmó que la restauración era un tipo especial de actividad humana cuando se encargaba del tratamiento de una obra con valor artístico; en oposición, cuando la actividad restauradora se encaminase a devolver la funcionalidad a

---

<sup>61</sup> María José Martínez Justicia, *Antología de textos sobre restauración*, Jaén, Universidad de Jaén, 1996, p. 21.

<sup>62</sup> Brandi, Cesare, *Teoría de la Restauración*, Madrid, Alianza, 1989, p. 15.

una “manufactura industrial” o sea, a cualquier objeto que haya sido realizado por una sociedad del pasado y cuya aportación a la cultura no se desprenda directamente de la imagen figurativa, se trataría de una actividad de reparación:

En efecto, cuando se trate de productos industriales, entendiéndose éstos en la mas amplia escala que arranca de la artesanía más sencilla, el objetivo de la restauración será con toda evidencia restablecer la funcionalidad del producto y por lo tanto, la naturaleza de la intervención restauradora estará exclusivamente vinculada a la consecución de este fin.<sup>63</sup>

Fue hasta la *Carta de Venecia* de 1964, que se postuló de manera formal el concepto de la restauración-conservación como disciplina, el artículo segundo de la carta señala:

La conservación y restauración de los monumentos constituyen una disciplina que se sirve de todas las ciencias y técnicas que puedan contribuir al estudio y a la salvaguardia del patrimonio monumental.<sup>64</sup>

En este punto se debe resaltar que se entiende por restauración a la disciplina, pero también a la intervención directa o tratamiento, con lo cual se hace confusa la concepción:

La restauración es un proceso que debe tener un carácter excepcional. Su finalidad es la de conservar y poner de relieve los valores formales e históricos del monumento y se fundamenta en el respeto a los elementos antiguos y a las partes auténticas. La restauración debe detenerse ahí donde comienzan las hipótesis [...] La restauración estará siempre precedida y acompañada de un estudio arqueológico e histórico del monumento.<sup>65</sup>

Asimismo, se señala al concepto de conservación como independiente al de restauración y se le considera como la “actividad de mantenimiento sistemático de los monumentos”<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> *Ibid*, p. 13.

<sup>64</sup> *Carta de Venecia*, en Martínez Justicia, *Antología...*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>65</sup> *Ibid*, p. 65.

<sup>66</sup> Artículo 4º.

En suma, desde la redacción de la *Carta de Venecia* se separaron los conceptos de restauración - conservación sin embargo, no quedan claros sus límites y diferencias.

Dentro de la amplia normativa generada en el siglo XX, existe un documento de carácter nacional cuya repercusión ha sido muy extendida a todos los países occidentales que llevan a cabo actividades de conservación y restauración, se trata de la *Carta del Restauo* de 1972. En ella, se especifica más claramente el concepto de restauración. En el artículo 4 se lee:

[...] se entiende por restauración cualquier intervención encaminada a mantener vigente, a facilitar la lectura y transmitir íntegramente al futuro las obras de arte y los objetos definidos en los artículos precedentes.<sup>67</sup>

Para este momento, la restauración ya se ha entendido como un acto que irrumpe en el devenir de una obra en el tiempo, que “mantiene vigente” a la obra puesto que había estado sumida en un estado de abandono o menosprecio, quizá por no ajustarse al gusto actual o al reclamo cultural de la sociedad. Ya no hay duda alguna de que la restauración es equivalente a la intervención directa sobre los objetos y que modifica el estado aparente de la imagen, diferenciándose así de la conservación como medida de prevención o de estabilización del objeto sin intervenir en la apreciación de la imagen.

El planteamiento de la Carta italiana del Restauo de 1972 se hizo cada vez más específico, hasta llegar a la *Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura* cuyo objetivo fue sustituir a la anterior. En esta última, desde el artículo segundo se definieron los conceptos asociados con la conservación y restauración de bienes culturales, pero se precisaron de manera simplista, sin reflexión de los alcances de cada actividad y sin explicar de manera autónoma cada concepto. En esta lógica, por restauración se entendió “cualquier intervención que, respetando los principios de la conservación y sobre la base de todo tipo de indagaciones cognoscitivas previas, se dirija a restituir al objeto, en los límites de lo posible, una relativa legibilidad, y donde sea

---

<sup>67</sup> *Carta del Restauo de 1972*, en Martínez Justicia, *Antología...*, *op. cit.*, p. 172.

necesario, el uso”.<sup>68</sup> Se puede resumir que su tarea fundamental quedó asociada con la devolución del aspecto de la obra. Por otra parte, en la Carta se especifica que la conservación es: “el conjunto de actuaciones de prevención y salvaguardia encaminadas a asegurar una duración, que pretende ser ilimitada, para la configuración material del objeto considerado”,<sup>69</sup> tras una lectura minuciosa del resto de los conceptos explicados en dicho documento, se puede asegurar que esta idea no se diferencia de los términos de prevención y salvaguardia:

*Prevención:* el conjunto de actuaciones de conservación, al más largo plazo posible, motivadas por conocimientos prospectivos sobre el objeto considerado y sobre las condiciones de su contexto ambiental

*Salvaguardia:* cualquier medida de conservación y prevención que no implique intervenciones directas sobre el objeto considerado.<sup>70</sup>

Pese a las confusiones sobre los conceptos, este documento es importante para la presente investigación ya que por primera vez, se destina un apartado especial para discutir el problema de la restauración de pintura de caballete.

Fuera del ámbito normativo, algunos autores al hacer la revisión histórica de la restauración y conservación como una disciplina, han formulado sus propios conceptos.

Para Ignacio González Varas<sup>71</sup>, la restauración es la intervención sobre los objetos y se define como:

[...] operaciones cuya finalidad es la restitución o mejora de la legibilidad de la imagen y el establecimiento de su unidad potencial, si ésta se hubiera deteriorado o perdido; operaciones características de restauración son la reintegración de añadidos juzgados perjudiciales para la integridad física o estética de la obra de arte.<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> *Carta de 1987 de la Conservación y Restauración de los Objetos de Arte y Cultura*, en Martínez Justicia *Antología... op. cit.*, p. 196.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Académico español, doctor en Historia del Arte por la Universidad de León y doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Bolonia en Italia.

<sup>72</sup> Ignacio González-Varas, *op. cit.*, p. 74.

En su definición puede observarse la influencia de la *Carta de Venecia*, la *Carta del Restauro* de 1972 y en gran medida, de la “restauración crítica” de Cesare Brandi. De esta última, obtuvo el término “unidad potencial” que se refiere a los datos contenidos en una obra cuyo deterioro es tal, que se presenta fragmentada al momento de plantear su restauración.

De acuerdo con Brandi, la obra de arte es una totalidad, un objeto lleno de significados que adquieren sentido sólo en la presencia de un espectador, entonces, aunque la obra esté fragmentada y de ella sólo se pueda observar un fragmento, es a partir de este que se puede intuir e imaginar una totalidad de dicha obra. Es interesante este planteamiento ya que indica que depende del receptor captar el mensaje que la obra transmite, en consecuencia, las obras de arte jamás serían entendidas por todos los hombres de la misma manera. Así, cuando de una obra sólo se conserve una parte, puede hacerse una lectura de ella y construir a partir del fragmento, un significado general. Será el restaurador quien tenga que decidir hasta dónde desarrollará materialmente la unidad potencial de la obra, hasta dónde permitirá que se manifieste el significado que él mismo ha otorgado a la obra fragmentada. De esta responsabilidad es que se derivan muchas discrepancias en tanto las soluciones de intervención sobre los objetos. Respecto a la actitud que debe mostrar la restauración ante una obra fragmentada, escribió Brandi:

[...] deducimos que la obra de arte, al no constar de partes, si está fragmentada físicamente, deberá continuar subsistiendo potencialmente como un todo en cada uno de sus fragmentos [...] cuando la obra de arte resulte dividida, se deberá intentar desarrollar la potencial unidad originaria que cada uno de los fragmentos contiene [...].<sup>73</sup>

Desde otra óptica, la restauradora española Ana Calvo, construyó un concepto de restauración más amplio y que involucra otras consideraciones:

---

<sup>73</sup> Cesare Brandi, *op. cit.*, p. 25-26.

Es la actividad de la conservación que se ocupa de intervenir directamente sobre los objetos, cuando los medios preventivos no han sido suficientes para mantenerlos en buen estado. Se ocupa de aplicar los tratamientos necesarios que permitan la permanencia de los bienes culturales, así como subsanar los daños que presentan. Los trabajos de restauración de los objetos deteriorados requieren conocimientos científico-técnicos y habilidad manual. La restauración ha pasado de ser una actividad meramente artesanal, a una disciplina que exige, además de la capacidad técnica del restaurador, unos conocimientos básicos histórico-artísticos, científicos y de materiales, factores de degradación y de conservación y cuyos planteamientos deberían hacerse a partir de la visión interdisciplinar contando con otros especialistas.<sup>74</sup>

Para la autora la restauración es una intervención de carácter extraordinario, que debe ejecutarse cuando no hay otra posibilidad para lograr mantener en buen estado a los objetos, y al mismo tiempo, el término explica una disciplina construida sobre bases científicas del conocimiento. En esta definición es posible ver aún cierta influencia de la *Carta de Venecia* y de la *Teoría de la Restauración* de Brandi. Sobresale una confusión en cuanto a cómo denominar a la disciplina que se encarga de reestablecer la lectura y funcionalidad de un objeto, ya que al inicio del texto incluye a la restauración dentro de la conservación, cuestión que haría entender a esta última como la disciplina, pero para Calvo, la conservación es sólo el conjunto de actividades prácticas realizadas sobre la obra o en su entorno con el fin de prolongar su permanencia en el tiempo.

En el contexto mexicano, las definiciones de la disciplina son un derivado de la “restauración crítica” con las propuestas de Brandi, Philippot y Paul Coremans reflejadas en la *Carta de Venecia*, así como de las Cartas del Restauero.

El arquitecto Salvador Díaz-Berrio apunta un significado para la restauración vinculado con el tratamiento de los monumentos. Se trata de una postura conciliatoria y de carácter general que remite únicamente a la intervención directa:

---

<sup>74</sup> Ana Calvo, *Conservación y Restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, p. 193.

En realidad, una y otra formas de decir son válidas [Restauración vs Conservación] y significan lo mismo, ya que la motivación de ambas actividades es la misma, ya se trate de actuar para evitar una intervención ulterior más difícil (prevención) o proceder – como en el caso de una intervención quirúrgica- en caso extremo con miras a conservar (restauración); la intención y los objetivos son los mismos.<sup>75</sup>

En contraste, años después cobró importancia una postura más completa y sólida sobre el significado de la conservación y la restauración, se le defendió como una actividad social que ameritaba una conciencia histórico-cultural. El promotor de este nuevo planteamiento fue el arquitecto Carlos Chanfón quien argumentó que el concepto restauración había sufrido una evolución en el tiempo, desde que se le consideró como una actividad práctica hasta que fue entendida como un “instrumento de la historia”.<sup>76</sup>

Para Chanfón, la restauración constituye un acto de conciencia histórica, donde el hombre recupera los datos implícitos en el objeto de cultura, pues es éste la prueba más concreta del devenir de las sociedades en el tiempo.

A través de la restauración, la sociedad alimenta el conocimiento y la conciencia de identidad, conservando y mostrando las pruebas objetivas que hacen evidentes las características distintivas de ese grupo humano en su proceso de transformación.<sup>77</sup>

Además, el sentido propio de la actividad restauradora se obtiene sólo al estar inmersa en el presente dentro de una sociedad, se rinde ante cada etapa histórica y cambia sus fundamentos. De lo anterior se desprende la idea de que la restauración es una práctica dinámica que no solamente preserva la información que poseen los objetos sino también la traduce para hacerla más inteligible de acuerdo con los requerimientos de la sociedad en turno. Hállase en esto la gran responsabilidad que cae en aquellos encargados de efectuar las intervenciones y por ende, la facilidad de incurrir en errores irreversibles que transgredan el valor cultural de los objetos. En este sentido, cada generación tiene la

---

<sup>75</sup> Salvador Díaz-Berrio Fernández, *Conservación de monumentos y zonas monumentales*, México, SEP, 1976, p. 36.

<sup>76</sup> Chanfón Olmos, Carlos, *Fundamentos teóricos de la restauración*, México, Facultad de Arquitectura UNAM, 1988, p. 257.

<sup>77</sup> *Ibid*, p. 259.

obligación de redefinir los valores culturales manifestados en los objetos a través de un acto de interpretación, ya que éstos no son inmutables.

También desde la esfera local, otra de las propuestas para definir la restauración en México es la de Agustín Espinosa, quien afirma:

[...] la restauración es una actividad esencialmente práctica, donde participan los conocimientos técnicos, científicos e históricos, que conjugados entre sí conforman el programa de trabajo que deberá seguirse para la restauración de una obra o un conjunto de ellas.<sup>78</sup>

De esta definición puede observarse que el autor continúa en la línea de la *Carta del Restauo* de 1972 y por ende, de la “restauración crítica” al proponer que la restauración es un sinónimo de intervención pero que exige ser resultado de una investigación en diferentes áreas del conocimiento. No hay una aportación sustancial al concepto, por el contrario, parece que se le simplifica. Cabe mencionar que a lo largo de su texto, el autor plantea cuestiones interesantes que caracterizan a la disciplina en México tales como la necesidad de desarrollar alternativas para la solución que presenta el país con base en la estructura técnica y legal que se ha instrumentado hasta la fecha.<sup>79</sup>

Una propuesta más que data de la década de 1990, fue la de Rebeca Alcántara. En ella es posible apreciar un intento por otorgar un sentido más amplio al campo:

La restauración es una disciplina profesional que busca asegurar la conservación material de los bienes culturales, de manera que preserven su valor testimonial y puedan cumplir con su función social actual. La disciplina involucra la aplicación de una serie de conocimientos e investigaciones científicos, técnicos y humanísticos, según ciertos lineamientos teóricos, a través de una amplia gama de procedimientos prácticos realizados sobre el bien y/o sobre su entorno inmediato.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Agustín Espinosa Chávez, “La restauración. Aspectos técnicos e históricos” (Tesis de licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, 1981) p. 12. El autor se refiere en específico a la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>80</sup> Rebeca Alcántara Hewitt, “Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Cesare Brandi” (Tesis de licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía-INAH, 1997) p. 118.



Es relevante que en el texto se plantee plenamente a la restauración como una disciplina cuyo carácter viene derivado de la unión de investigaciones en varias áreas del conocimiento, no obstante, se trata de una definición muy ideal que no refleja lo que en realidad ocurre en la práctica de la restauración. En este sentido, aunque la autora dice que una intervención es la aplicación de un conjunto de conocimientos científicos, técnicos y humanísticos, son pocos los casos en que la investigación interdisciplinaria se aplica debido a que en la mayoría de las restauraciones lo que se busca es capacitar materialmente a la obra para que pueda cumplir con la función que sus usuarios le exijan y no generar investigación buscando datos alrededor de la obra cuya importancia estribaría en la ampliación de un área específica del conocimiento universal. La realidad de un país como México en materia de restauración es que ésta es vista como un fin –intervención- y no como un objetivo desinteresado -conocimiento propio de una disciplina-, pero sobre esto se abundará en un capítulo posterior.

Para ejemplificar que los productos de la investigación casi nunca se aplican prácticamente, se puede citar el caso de una pintura de caballete sin problemas de interpretación de sus valores formales, es decir, sin lagunas en el plano pictórico y sin interrupciones para la lectura de las formas representadas. Ahí la intervención se enfocaría a labores de estabilización estructural solamente, actividad que no exige la realización de una investigación científica e histórica exhaustiva.

Tras el recuento que se ha hecho en este capítulo, se puede inferir que los conceptos de restauración y conservación no están del todo acabados, ni en la esfera internacional ni local y que la recuperación en el presente de los valores contenidos en los objetos puede efectuarse por múltiples caminos, no siempre respetuosos ni fortalecedores de la conciencia social contemporánea. A esto se suma que la disciplina carece de los mecanismos suficientes para consolidar una sola línea de teoría y práctica, en este sentido, ser el receptáculo único de los conocimientos generados.

La restauración y conservación de bienes culturales es todavía, entrado el siglo XXI, una práctica que apela a una necesidad real y material de la sociedad, escapando así del ámbito de acción de las instituciones encargadas de la protección del patrimonio.

Para los fines del presente trabajo de investigación se diferenciará conceptualmente a la intervención entendida como los tratamientos sobre la materia del objeto, de la disciplina encargada de la interpretación y develación de los valores implícitos en el patrimonio cultural. De tal modo que, el concepto *restauración* se manejará como el conjunto de procedimientos cognoscitivos y científico-experimentales que se ejecutan sobre la conformación material de un objeto con la finalidad de legibilizar su aspecto.

Por lo que toca al término *conservación*, se entenderá como el conjunto de procedimientos cognoscitivos y científico-experimentales que se ejecutan sobre el entorno ambiental y la conformación material de un objeto con la finalidad de estabilizarlo y detener su proceso de deterioro.

Mientras que se entenderá como *Conservación* –con mayúscula- a la disciplina o área de estudio cuyo fin es construir y sistematizar el conocimiento obtenido de los objetos de cultura para contribuir a la explicación del proceso de conformación de las sociedades en el tiempo. La disciplina existe sólo como la actividad llevada a cabo en el marco de instituciones.

Se entenderá entonces, que la primera premisa lógica de la práctica de la disciplina sería la conservación, seguida de la restauración.

Cabe señalar que en nuestro país ya han sido sentadas las bases de esta disciplina, mismas que se manifiestan en trabajos de restauración con un proceso previo de investigación interdisciplinaria y ejecutados bajo un criterio de respeto a la multiplicidad de valores implícitos en el objeto en especial de la autenticidad y de la instancia histórica. Sin embargo, no en todos los casos de intervención se realiza una verdadera restauración, en la praxis aún se frecuentan acciones de mantenimiento o casos concretos de falsificación de la instancia estética de la obra. En plena entrada al siglo XXI, la Conservación todavía tiene muchísimos detractores, son los restauradores con formación profesional que continúan en la tradición de las intervenciones técnicas cuyo fin es satisfacer gustos estéticos particulares o hacer del objeto un satisfactor para el mercado del arte y el turismo.

## CAPÍTULO II

### LA NOCIÓN DE 'PATRIMONIO CULTURAL' Y SUS IMPLICACIONES PARA LA CONSERVACIÓN EN MÉXICO

Para los fines de la presente tesis es importante explicar el significado de los términos patrimonio cultural y bien cultural, ya que es a partir de su conceptualización que puede ser entendida la manera particular de cada institución, organismo e individuo de abordar la problemática que presentan los objetos de estudio e intervención de la Conservación. Más que una cuestión de terminología, las diferencias entre los conceptos son básicas para definir el enfoque de cualquier acción sobre el patrimonio cultural. Cabe destacar que actualmente en México, ambos conceptos se manejan indiscriminadamente e incluso se llegan a concebir como sinónimos.

La exposición del significado de los conceptos requiere ser explicada de manera histórica desde su uso por primera vez en documentos de carácter público, por instituciones u organismos encargados de la cultura desde el siglo pasado. Tras un análisis detallado de las fuentes escritas en las que se menciona cualquiera de los dos términos, es posible afirmar que el uso del concepto patrimonio cultural se comenzó a generalizar en el contexto de las primeras décadas del siglo XX. El fin de la Gran Guerra (1914-1918) estableció un orden mundial observado en la creación de un organismo internacional que aglutinó a los Estados modernos surgidos del proceso bélico, conocido como la Sociedad de las Naciones. Ésta se erigió a partir del Pacto firmado en abril de 1919 y adoptado por la Conferencia de Paz en París.<sup>81</sup> El equilibrio de poder del sistema de Estados-Nación emergente en ese momento condujo a la definición de las relaciones internacionales por medio de un tejido de instrumentos de Derecho concretos, específicamente, de convenciones, tratados y cartas.

En el orden mundial establecido después de 1919, los Estados reconocidos que firmaron algún instrumento jurídico de carácter internacional hicieron valer las normas implicadas en él. En los aspectos de derechos del hombre, económicos, civiles, políticos,

---

<sup>81</sup> Modesto Seara Vázquez, *Derecho internacional público*, México, Porrúa, 1998, p. 135.

sociales y culturales, los instrumentos eran una medida para homologar, de cierta forma, las condiciones entre los Estados. Así, la organización internacional fue planteada a nivel conceptual a través de la Sociedad de Naciones, sin embargo, las diferencias económicas y los intereses dispares de los actores de la escena internacional, prolongaron la inestabilidad y la grave crisis manifiesta desde el comienzo de las campañas militares.

En este marco, los Estados promovieron su consolidación frente a otros Estados,<sup>82</sup> y para ello, desarrollaron un aparato fortalecedor de sus intereses particulares y objetivos nacionales. Dentro del aparato estatal ocupó un lugar importante la cultura, vista como un elemento que podría ayudar a afianzar la identidad de la Nación.

La identidad de un Estado-Nación es entendida como aquello que aglutina valores, creencias, comportamientos, usos, tradiciones y sistemas de relación social de un pueblo; es la carta de presentación de un país frente a otro y está conformada, en gran medida, por los objetos y manifestaciones de cultura que la población hereda, crea, reproduce y transmite en el tiempo. Una de las estructuras fundamentales que distinguen a un Estado de otro es la identidad cultural y en ese sentido, la identidad cultural le es conferida a una Nación a través de su patrimonio.

En un espectro amplio, el patrimonio abarca todos los testimonios de la presencia y actividad humana a lo largo del tiempo. Una acertada concepción teórica del término patrimonio cultural es la siguiente:

El patrimonio cultural –es decir, lo que un conjunto social estima como cultura propia, que sustenta su identidad y lo diferencia de otros grupos- no abarca sólo los monumentos históricos, el diseño urbanístico y otros bienes físicos; también la experiencia vivida se condensa en lenguajes, conocimientos, tradiciones inmateriales, modos de usar los bienes y los espacios físicos.”<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Siguiendo la visión jurídicista clásica, el Estado es una institución jurídico-política compuesta de una población establecida sobre un territorio y provista de un poder llamado soberanía. El gobierno es el aparato que procura y ejerce dicho poder. *Vid.* Modesto Seara Vázquez, *op. cit.*, p. 79.

<sup>83</sup> Néstor García Canelini, “El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional” en Enrique Florescano (coord.) *El patrimonio nacional de México*, tomo I, México, CONACULTA-FCE, 1997, p. 63.

Entonces, el patrimonio es una noción abstracta que permaneció indefinida en el contexto de las dos guerras mundiales. El primer documento de alcance internacional en el que se planteó la noción de patrimonio, no así su significado, fue la Carta de Atenas de 1931, resultado de la Conferencia Internacional para la Protección y la Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos. Esta Conferencia organizada en Atenas reunió a un grupo internacional de expertos europeos en la conservación de monumentos, el resultado fue una serie de lineamientos que sirvieron de base a la conservación contemporánea.<sup>84</sup> En el artículo primero de la Carta se señala que “La Conferencia, convencida de que la conservación del patrimonio artístico y arqueológico de la humanidad interesa a todos los Estados tutores de la civilización [...]”,<sup>85</sup> con lo cual se hace evidente una reducción del concepto al considerar sólo ciertas categorías condicionantes de lo que debe ser conservado, es decir, los bienes artísticos y arqueológicos.

Para los redactores de la Carta de Atenas, el patrimonio de una nación que debería ser protegido estaba representado por los monumentos relevantes y las grandes obras de arte, de lo cual resulta la exclusión a propósito del resto del patrimonio. Es posible que en ese momento ya se tuviera una idea del sentido del término patrimonio como una construcción más amplia, aunque no por ello sujeto de protección. Al respecto, Cristina Lamandí menciona que de la reunión de Atenas se obtuvieron sólo unas conclusiones –Carta de Atenas– que esquematizaron o ignoraron planteamientos que sí se tocaron en la conferencia, tales como la existencia de objetos valiosos por el interés de los pueblos, no sólo las obras maestras. “Una de esas cuestiones fue la sugerencia de ampliar la tarea de preservar el ‘monumento nacional’ –definido como la grandiosa obra de arquitectura que constituye un punto de referencia en la historia de la arquitectura y la civilización– más que los objetos de interés significativo”.<sup>86</sup>

La Carta de Atenas fue el primer síntoma expresado por los Estados en su proceso de reafirmación cultural dentro del escenario mundial: “[...] al afirmar el principio del

---

<sup>84</sup> Cristina Lamandí, “The Charters of Athens of 1931 and 1933. Coincidence, Controversy and Convergence” en Nicholas Stanley Price (editor), *Conservation and Management of Archaeological Sites*, Vol. 2, No. 1, London, James and James, 1997, p. 18.

<sup>85</sup> *Carta de Atenas para la Restauración de Monumentos Históricos*, Artículo primero, en US/ICOMOS, “ICOMOS Charters and other international doctrinal documents” en *US/ICOMOS Scientific Journal*, Washington DC, Vol. 1, Nº 1, 1999, p. 4.

<sup>86</sup> *Op. cit.*, p. 19.

interés común de los Estados en la conservación del patrimonio artístico y arqueológico, marcó el inicio de la cooperación internacional en conservación.”<sup>87</sup> Es un reflejo de la línea jurídica marcada por el Pacto de la Sociedad de Naciones en el ámbito de la cultura y la política cultural, lo cual se identifica en la exhortación que hace a los Estados a colaborar entre sí para favorecer la conservación de los monumentos artísticos e históricos.

Es relevante el hecho de que la Conferencia de Atenas haya sido organizada por la Oficina Internacional de Museos (IMO), primera institución de cooperación internacional en materia de conservación, establecida en 1927 por el Instituto de Cooperación Intelectual creado por la Sociedad de Naciones. En la década de 1930, el IMO organizó una serie de conferencias y contribuyó en la creación de una red internacional de especialistas en conservación que sentaron las bases y principios de la disciplina.<sup>88</sup> De manera particular para la historia de la restauración de pintura de caballete, la labor del IMO fue sobresaliente ya que en la primera conferencia que organizó en Roma en 1930, se discutió sobre el estudio de métodos científicos para el análisis y preservación de obras de arte, asimismo, se organizó un grupo de trabajo que posteriormente crearía un ‘Manual de conservación de pinturas’.<sup>89</sup>

El suceso que obligó a replantear las relaciones entre los países del mundo fue la II Guerra Mundial iniciada 1939. El fracaso de la Sociedad de Naciones implicó no sólo un desequilibrio económico y político, también representó la imposición de las estructuras sociales y culturales de unos países frente a otros. El alcance de la II Guerra Mundial rebasó los desastres que hasta ese momento habían sido suscitados por las campañas bélicas, las naciones en conflicto dañaron o destruyeron los elementos constitutivos del Estado, es decir, población, instituciones, soberanía y, de manera relevante, símbolos culturales que daban sustento a su identidad.

Fueron saqueadas o destruidas, total o parcialmente, muchas ciudades en las que se ubicaban monumentos importantes para la historia de las naciones afectadas, como ejemplo se puede mencionar a Berlín, Munich y Leipzig en Alemania, Cracovia y Varsovia en Polonia, Londres en Inglaterra, Leningrado en la Unión Soviética, Praga en

---

<sup>87</sup> *Ibid*, p. 21.

<sup>88</sup> *Vid*, Nicholas Stanley Price, “Movable: Immovable-A Historic Distinction and its Consequences” p. 17.

<sup>89</sup> *Ibid*, El manual fue publicado por el IMO en 1939 en París.

Checoslovaquia, Tokio, Hiroshima y Nagasaki en Japón. Asimismo, otra consecuencia de la guerra fue el saqueo de objetos que se encontraban resguardados en diferentes museos de los países afectados. Ante esta situación se hizo evidente la necesidad de regular eficazmente la protección del patrimonio.

Una vez finalizada la conflagración mundial en 1945, se puso en marcha el replanteamiento de los esquemas de organización de la sociedad internacional. Bajo el auspicio de las potencias victoriosas –Estados Unidos, URSS, Reino Unido, Francia y China-, 50 países, incluido México, adoptaron la Carta de las Naciones Unidas, producto de múltiples negociaciones que tuvieron lugar en San Francisco, misma que entró en vigor el 24 de octubre de 1945.

Con ello, surgió la Organización de las Naciones Unidas (ONU) que a diferencia de su predecesora, la Sociedad de Naciones, se vio fortalecida por la constitución de órganos permanentes con mayor competencia, además del establecimiento de un sistema de organismos especializados resultantes de acuerdos intergubernamentales, que poseen atribuciones internacionales en materias de carácter económico, social, cultural, educativo y sanitario.<sup>90</sup>

La nueva organización mundial y el orden internacional establecido en 1946, fueron el punto de partida para el desarrollo de las nociones actuales sobre patrimonio. Cabe destacar que desde ese momento, la tarea de definir aquello que constituye a la cultura de un Estado fue tarea de los organismos intergubernamentales creados desde el seno de la ONU.

El organismo especializado de Naciones Unidas que generó y ofreció espacios para la colaboración interestatal en el campo de la ciencia y la cultura fue la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO por sus siglas en inglés, creada el 4 de noviembre de 1946.

Dentro de las áreas que dieron forma al abanico institucional de la UNESCO, se consideró al Consejo Internacional de Museos, ICOM, fundado en 1946 como una organización no gubernamental que retomó muchas de las iniciativas planteadas por el IMO, años atrás. Se trata de una organización de museos y profesionales del museo

---

<sup>90</sup> Modesto Seara Vázquez, *op. cit.*, p. 159.

encargada de la conservación, preservación y difusión a la sociedad del patrimonio mundial natural y cultural, presente y futuro, tangible e intangible. Este Consejo posee un estatus consultivo con el Consejo Económico y Social de la ONU, uno de sus cinco principales órganos del cual es subsidiaria la UNESCO.<sup>91</sup>

En la primera conferencia general del ICOM de 1948, se establecieron comités internacionales para abordar la problemática de los diferentes tipos de objetos que conforman el patrimonio. Primero se crearon dos comités, uno dedicado a la conservación de pinturas (Cleaning and Restoration of Paintings) que tuvo actividad entre 1948 y 1967 y a partir de ello, se planeó la organización de un instituto dedicado exclusivamente a la conservación y restauración. Esta iniciativa daría como resultado el actualmente conocido Instituto Internacional de Conservación de Obras Artísticas e Históricas (IIC).<sup>92</sup> El otro comité fue el de laboratorios científicos (Scientific Museum Laboratories) que se desarrolló entre 1951 y 1967. Otros comités fueron el de museos de arqueología e historia y sitios históricos de 1948; el de documentación de 1950; el de arquitectura y técnicas museísticas de 1948; el de administración del personal de 1951; el de vidrio; el de comercialización y relaciones públicas de 1976; el de manejo de 1989; el de seguridad en los museos de 1974 y el de Museo casa histórica de 1998.<sup>93</sup>

Hacia 1967, el ICOM se convirtió en ICOM-Conservation Committee y organizó grupos de trabajo para el estudio del patrimonio a partir de su conformación material. Los principales grupos de trabajo fueron el de pintura mural, piedra, madera húmeda, documentación, administración en conservación y restauración, vidrio y cerámica, asuntos legales y conservación preventiva.<sup>94</sup>

El vínculo que se creó entre la UNESCO y el ICOM puso de manifiesto el interés de los Estados por el cuidado del patrimonio y por la existencia de un centro de investigación y documentación en el que confluyeran los especialistas en la materia. Lo que se pretendió, fue alcanzar esquemas novedosos de cooperación entre los museos y los especialistas en el estudio, conservación y difusión de las obras museísticas —obras de valor relevante para la

---

<sup>91</sup> [www.icom.museum/history.html](http://www.icom.museum/history.html). Octubre de 2003.

<sup>92</sup> Nicholas Stanley Price, "Movable: Immovable..." *op. cit.*, p. 19.

<sup>93</sup> *Ibid*, p. 22-23.

<sup>94</sup> *Ibid*.



nación-. Las actividades del centro fueron desarrolladas por especialistas de los países que poseían un avance cultural tal, que en su aparato gubernamental se incluían instituciones dedicadas a la protección del patrimonio, y en general, miembros de la ONU.

Es necesario mencionar que las medidas y mecanismos de protección hacia el patrimonio cultural generados en el seno de las organizaciones derivadas de la ONU, eran válidos sólo para los países miembros. Lo anterior significa que en el campo cultural desde la fundación de la ONU, se trató de establecer un orden mundial interestatal, al igual que ocurría en el campo político, económico y social. Ese orden buscado se orientaba hacia la construcción ideal de la “civilización”, entendida ésta como la Humanidad entera, en la cual, sólo los países miembros de la ONU debían compartir responsabilidades, derechos y obligaciones que les ‘homologaban’ en cierta medida dentro de una relación internacional ‘estable’; dicha homologación estaba sustentada en principios y valores de carácter general, en ocasiones impuestos por las potencias hegemónicas. El establecimiento del ‘orden universal’ en un mundo donde los países tenían un grado de desarrollo muy diferente y realidades culturales totalmente distintas, generaría forzosamente desequilibrios en las aplicaciones de los acuerdos internacionales de protección del patrimonio, como se verá más adelante. Baste decir que la idea de un orden mundial que debe ser acordado por solamente un grupo de países es forzosamente excluyente y carente de universalidad, pero si el orden se establece en el marco del Derecho, se convierte en el único mecanismo rector de las relaciones entre los pueblos, tal como sucedió.

Así, desde la década de 1950, surgió la necesidad de insertar en el ámbito legal la noción abstracta de patrimonio, naciendo con ello el término bien cultural, que se identifica en las convenciones, tratados, cartas, normas y recomendaciones desplegadas por los organismos y consejos asociados con la UNESCO para normar las relaciones internacionales en el campo de la cultura.

## BIEN CULTURAL Y PATRIMONIO CULTURAL

La primera ocasión en que se definió formalmente el concepto bien cultural fue en 1954, dentro del texto de la “Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado”, suscrita por patrocinio de la UNESCO en La Haya. El artículo primero de dicha Convención considera “bienes culturales” a los siguientes:

- a. Los bienes, muebles o inmuebles, que tengan una gran importancia para el patrimonio cultural de los pueblos, tales como los monumentos de arquitectura, de arte o de historia, religiosos o seculares, los campos arqueológicos, los grupos de construcciones que por su conjunto ofrezcan un gran interés histórico o artístico, las obras de arte, manuscritos, libros y otros objetos de interés histórico, artístico o arqueológico, así como las colecciones científicas y las colecciones importantes de libros, de archivos, o de reproducciones de los bienes antes definidos;
- b. Los edificios cuyo destino principal y efectivo sea conservar o exponer los bienes culturales muebles definidos en el apartado a. tales como los museos, las grandes bibliotecas, los depósitos de archivos, así como los refugios destinados a proteger en caso de conflicto armado los bienes culturales muebles definidos en el apartado a.;
- c. Los centros que comprendan un número considerable de bienes culturales definidos en los apartados a. y b., que se denominarán “centros monumentales”.<sup>95</sup>

En la cita se advierte que para el año 1954 se consideraba patrimonio al conjunto de bienes de gran relevancia para alguna sociedad, o sea, el conjunto de las obras magnas, las obras de arte y los monumentos de elevada estima, especialmente desde la perspectiva occidental. Esta primera lista de bienes es una enumeración práctica y utilitaria de los objetos de cultura que deben ser respetados y protegidos en caso de guerra. Es a simple vista, una definición concreta para ser utilizada dentro de un instrumento jurídico internacional.

En la década de 1960 se difundió el uso del concepto bien cultural, sin embargo, es notable que dentro del texto de la Carta de Venecia de 1964 no se haya mencionado. Esta Carta que se constituye como el documento más reconocido a nivel mundial en el área de la

---

<sup>95</sup> *Convención para la protección de los bienes culturales en caso de conflicto armado*, en [www.unesco.org/culture/laws/hague/html](http://www.unesco.org/culture/laws/hague/html). Noviembre de 2003.

conservación y restauración, maneja la noción “monumento histórico” debido posiblemente a que fue redactada por arquitectos, resultado del Congreso Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos, celebrado en Venecia en 1964. El principal objetivo de la carta dentro de su contexto de creación, fue ofrecer una serie de principios para la salvaguardia, conservación y restauración del patrimonio arquitectónico afectado por los enfrentamientos bélicos durante la II Guerra Mundial.<sup>96</sup> El concepto de monumento histórico que se manejó en Venecia es importante, ya que extendió la noción de monumento hacia algo que no se había postulado antes, la protección de los sitios, entendidos como grandes áreas que circunscriben conjuntos de edificios, de igual forma, versa sobre las obras arquitectónicas de ‘poca relevancia’<sup>97</sup> [artística] pero con significación notable para una sociedad determinada:

Artículo 1. La noción de monumento histórico comprende tanto la creación arquitectónica aislada, como el ambiente urbano o paisajístico que constituya el testimonio de una civilización particular, de una evolución significativa o de un acontecimiento histórico. Esta noción se aplica no sólo a las grandes obras, sino también a las obras modestas que con el tiempo hayan adquirido un significado cultural.<sup>98</sup>

El “monumento histórico” mencionado en la Carta se interpreta aquí como un equivalente del término “bien cultural” explicado en la Convención de la Haya años atrás, pero su alcance es distinto, dada la índole del contexto en el que se presentaron. Una carta es una exposición de principios emanados de un consenso con carácter recomendatorio o inclusive, sólo declarativo, en cambio, una convención es un instrumento jurídicamente vinculante que incluye derechos y obligaciones a las partes contratantes.<sup>99</sup>

Por otra parte, el término de patrimonio cultural (cultural heritage) se hizo muy popular en la década de 1960, principalmente en los países anglosajones. Empezó a

---

<sup>96</sup> Jukka Jokilehto, “The context of the Venice Charter (1964)” en Nicholas Stanley Price (editor), *Conservation and Management of Archaeological Sites*, Vol. 2, No. 4, London, James and James, 1998, p. 230.

<sup>97</sup> *Ibid*

<sup>98</sup> *Carta Internacional para la Conservación y Restauración de Monumentos y Sitios, Venecia, 1964*, en US/ICOMOS, *op. cit.*, p. 7.

<sup>99</sup> Modesto Seara Vázquez, *op. cit.* “Introducción”, *passim*.

utilizarse en la Convención Europea sobre la Protección del Patrimonio Arqueológico en 1969. Posteriormente se observó en la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de la UNESCO en 1972.<sup>100</sup>

Vale la pena revisar el contexto en el que se difundió el uso del concepto de patrimonio. Como resultado de la 9ª Conferencia General celebrada en Nueva Delhi en 1956 por la UNESCO para la protección del patrimonio, se fundó el Centro Internacional para el Estudio de la Preservación y Restauración de la Propiedad Cultural -ICCROM-. Se instituyó en Roma en 1959 y su objetivo fue establecer líneas para la protección del patrimonio cultural. Este centro se define como la única organización intergubernamental con un mandato mundial para promover la conservación del patrimonio mueble e inmueble en todas sus formas.<sup>101</sup>

El ICCROM realiza sus actividades desde cinco esferas, a saber, capacitación, información, investigación, cooperación y apoyo. Su cometido consiste en “recoger y difundir la documentación relativa a las problemáticas científicas y técnicas de la conservación y restauración de los bienes culturales.”<sup>102</sup>

Un aspecto relevante de esta organización es su tarea como asesor y colaborador en acciones específicas de conservación y restauración para los problemas de los bienes culturales de los países miembros, se trata de un órgano profesional consultivo. El número de países que integran la organización ha aumentado de 55 en 1971 a 100 en 2002, incluido México. Además cuenta con 103 miembros asociados entre los que figuran las instituciones y centros de investigación más prestigiados en la materia.

Las labores efectuadas por el centro están dirigidas hacia la protección de los bienes considerados con un ‘valor cultural excepcional’. La noción de patrimonio que prevalece en el origen de los organismos subsidiarios de la UNESCO alude a la visión restringida del concepto, es decir, a la del valor “universal” de los grandes monumentos; esta cuestión será analizada más adelante.

---

<sup>100</sup> Nicholas Stanley Price, “Movable: Immovable...” *op. cit.*, p. 16.

<sup>101</sup> [www.iccrom.org](http://www.iccrom.org), Noviembre 2003.

<sup>102</sup> *Vid.* Ignacio González-Varas, *op. cit.*, p. 461.

Otro organismo dedicado a la conservación de los monumentos y sitios históricos del mundo, fundado en 1965, como resultado de la adopción internacional de la Carta de Venecia de 1964, es el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, ICOMOS. Se trata de una organización no gubernamental de especialistas y profesionales en la materia, que constituye un foro para el diálogo profesional y un medio para la reunión, evaluación y difusión de información sobre principios, técnicas y políticas de conservación.<sup>103</sup>

En la actualidad el ICOMOS cuenta con comités nacionales en 107 países, incluido México. Este organismo es el principal asesor de la UNESCO en materia de protección de monumentos y sitios, para la nominación de los bienes culturales inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial, de la cual de hablará más adelante.

Desde su fundación, el ICOMOS realiza Asambleas Generales trienales en las cuales se busca establecer estándares internacionales para la preservación, conservación, restauración y manejo del ambiente cultural. Muchos de estos estándares han sido promulgados como cartas, en consecuencia de su adopción por los miembros de la misma Asamblea General.

Es importante mencionar que a través de las cartas generadas en el seno del ICOMOS desde la década de 1960 y hasta hoy día, se ha abierto el espectro doctrinal de la polémica en torno a la concepción amplia sobre patrimonio cultural. Es en esas cartas que se ha discutido el significado del patrimonio, su naturaleza, sus valores, sus necesidades y características. Las disertaciones teóricas de los especialistas que participan en la Asamblea General y su debate en mesas de trabajo dan como resultado las cartas reconocidas en el ámbito internacional, mismas que no poseen ningún carácter jurídico.

En este contexto, es claro que toda medida encaminada hacia la protección del patrimonio está relacionada directa o indirectamente con algún organismo internacional y además se encuentra influida por las medidas impulsadas por la UNESCO.

Como se mencionó antes, el concepto más acabado de bien cultural para los fines jurídicos del orden mundial es el que ofreció la UNESCO a través de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, adoptada por la Conferencia General en 1972:

---

<sup>103</sup> [www.icomos.org](http://www.icomos.org), Noviembre 2003.

Por bienes culturales se entienden:

Los monumentos: obras arquitectónicas, de escultura o de pintura monumentales, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos que tengan un valor excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.

Los conjuntos: grupos de construcciones aisladas o reunidas, cuya arquitectura, unidad e integración en el paisaje les de un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia.

Los sitios: obras del Hombre y obras conjuntas del Hombre y de la naturaleza, así como las zonas, incluidos los sitios arqueológicos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista histórico, estético, etnológico o antropológico.<sup>104</sup>

Sin duda, la frase que resalta de la definición de la UNESCO sobre lo que debe considerarse bien cultural es la de 'valor universal excepcional', al no especificar desde un principio su marco de referencia. Para la Convención de 1972, no todo bien cultural es sujeto de protección, sino sólo "una lista selecta con los más importantes sitios del patrimonio cultural y natural en el mundo".<sup>105</sup> La selección de los bienes en una lista es tarea del Comité del Patrimonio Mundial y su inscripción ha sido objeto de numerosas discusiones sobre los desequilibrios que reflejan los bienes aceptados como excepcionales y valiosos universalmente. No existe una definición del 'valor universal excepcional' ni en el texto de la Convención ni en los Principios Generales, a lo largo del tiempo ese valor ha sido interpretado y de acuerdo con Henry Cleere, es un hecho que la inscripción de sitios a la lista de la Convención demuestra que se toma en cuenta sólo los monumentos que corresponden a la estética y al concepto de cultura europeos, "con un limitado reconocimiento de las más representativas culturas no europeas (India, China y América Precolombina)".<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*, en [www.unesco.org/whc/toc/maint16.htm](http://www.unesco.org/whc/toc/maint16.htm). Octubre de 2003.

<sup>105</sup> Sarah M. Titchen, "On the Construction of 'Outstanding Universal Value' Some Comments on the Implementation of the 1972 UNESCO World Heritage Convention" en Nicholas Stanley Price, *Conservation and Management...op. cit.*, Vol. 1, No. 4, 1996, p. 236.

<sup>106</sup> *Vid.*, "The Concept of Outstanding Universal Value' in the World Heritage Convention" en Nicholas Stanley Price, *Conservation and Management...op. cit.*, Vol. 1, No. 4, 1996, p. 230.

Los bienes a los que alude el valor universal excepcional son “sitios prestigiosos o privilegiados” cuya situación lleva implícita según Salvador Díaz-Berrio “la noción de categorías, clases o niveles que pueden llevar a consideraciones y correlaciones legales o económicas, tanto en el ámbito internacional como en los ámbitos nacionales [...]”.<sup>107</sup>

En un texto introductorio sobre el Patrimonio de México, se afirma que se han identificado “los bienes culturales y naturales de nuestro solar que representan valores compartidos por toda la humanidad”<sup>108</sup> y ante esto la pregunta obligada sería: ¿algún bien cultural puede tener verdadera universalidad, o sea, ser reconocido por todos los habitantes de la tierra como poseedor de un significado importante para la vida contemporánea?

El problema de caracterizar una obra humana del pasado como valiosa universalmente es la dimensión de lo universal. En la actualidad ya se ha generalizado la necesidad de ubicar el patrimonio dentro de una esfera regional o local ya que sólo dentro de ella es que adquiere su justo valor e importancia cultural. Para la inscripción de los sitios dentro de la lista mundial de patrimonio es necesario despojarse de la visión occidental del arte, hay que dar prioridad de protección al patrimonio que respalda las costumbres, tradiciones y usos de las sociedades en el presente. Los desequilibrios que hoy día se observan en la lista de patrimonio de la UNESCO se originan en la postura que mantienen quienes demandan la inscripción de los bienes culturales y quienes la aceptan, habida cuenta de que aún se concibe de manera ‘unitaria’ la conservación del patrimonio natural y cultural de la ‘humanidad’, bajo un esquema homogeneizador que pretende calificar las manifestaciones culturales que dan justa dimensión de diferencia a las sociedades humanas. Poco a poco la interpretación del valor del patrimonio deberá ser considerado a partir de áreas geoculturales, de regiones, estilos de vida tradicionales, roles sociales activos y niveles locales, desde un punto de vista menos absoluto.<sup>109</sup>

Cabe destacar que la posible inscripción en la lista del patrimonio de determinado bien cultural, depende de la evaluación que haga el Comité sobre el valor excepcional del

---

<sup>107</sup> Vid, *El Patrimonio Mundial Cultural y Natural. 25 años de aplicación de la convención de la UNESCO*, México, UAM, 2001, p. 17.

<sup>108</sup> Francisco J. López Morales, “Prólogo” en *El Patrimonio de México y su valor universal*, México, INAH, 2002, p. 9.

<sup>109</sup> Henry Cleere, *op. cit.*, *passim*.

bien, en orden de tres aspectos: su autenticidad, unicidad y representatividad.<sup>110</sup> El criterio de la autenticidad es uno de los más ambiguos dentro de la estructura teórica de la preservación del patrimonio, por lo cual es necesario abrir un paréntesis y abordarlo brevemente.

### **El criterio de autenticidad para la inscripción de los bienes culturales**

Desde su aparición en la Carta de Venecia, la autenticidad fue planteada como el criterio fundamental para la conservación-restauración de los monumentos, en el sentido de la no permisibilidad a los falsos históricos o estéticos, ni a las reconstrucciones. Desgraciadamente, la cuestión sobre la autenticidad del patrimonio cultural fue planteada como una condición absoluta, jamás se explicó su sentido como esencia de las cosas y por ello, ha sido redefinida por cada grupo de trabajo encargado de conservar algún objeto del pasado.

En la década de 1990, específicamente con la Conferencia de Nara sobre la Autenticidad, celebrada en Japón en 1994, el debate sobre el tema tuvo su máximo desarrollo. Los argumentos de los 45 especialistas reunidos en Nara pusieron de manifiesto que la autenticidad no es un concepto universalmente reconocido para los bienes culturales y que un objeto auténtico no es aquel que permanece inmaculado en su materia a través del tiempo; cada sociedad o comunidad cultural define para sí la autenticidad de su patrimonio y ésta puede derivarse del valor del objeto como fuente de información en tanto su forma, diseño, material, sustancia, función, uso, tradición, localización, ambiente, técnica, espíritu y expresión.<sup>111</sup>

Con esto, lo que hace auténtico a una obra no es el que haya sido resultado de un acto creativo en un momento determinado, sino el lugar que ocupa en el imaginario y estructura conceptual de la sociedad que lo vive, utiliza y hasta explota como un recurso cultural de gran valor. La autenticidad entonces forma parte de la esencia de la obra y no

---

<sup>110</sup> Cfr., Edgar Tavares López, "Introducción" en *El Patrimonio de México y su valor universal*, op. cit., p. 16.

<sup>111</sup> Cfr., "The Nara Document on Authenticity", en Knut Einar Larsen (Editor), *Nara Conference on Authenticity, Japan, 1994*, París, UNESCO-ICCROM-ICOMOS, 1995, Art. 13, p. XXIII.



puede ser apreciada sino hasta que se le declare como tal, hasta que alguien la revele en función de su valor de uso contemporáneo. De acuerdo con uno de los especialistas que participaron en la Conferencia de Nara:

[...] El ser auténtico no tiene un valor en sí mismo, más bien debe ser entendido como la condición de un objeto o monumento en relación con sus cualidades específicas. La obra de arte o monumento necesita ser reconocida en su contexto, y sus valores relevantes definidos como bases para el tratamiento. La autenticidad no puede ser añadida al objeto; sólo puede ser revelada en la medida en que exista. Los valores, en cambio, son sujetos de procesos culturales y educacionales, y pueden cambiar en el tiempo.<sup>112</sup>

En suma, la noción de autenticidad sería una invención moderna, realizada en el presente para tratar de ubicar a las obras como verdaderas, únicas, y con ello, definir plenamente su valor en el seno de una sociedad. Por lo tanto, en el quehacer del conservador, a la hora de enfrentarse al tratamiento de un objeto, la autenticidad se ubica en la reunión de los valores que los distintos sectores sociales le otorgan a una obra y la intervención deberá anteponer respeto por un objeto que se vive y usa.

Pero existe un riesgo para los bienes culturales al ser entendida su autenticidad de esta manera, puede ocurrir que cada generación en cada época al decidir cuál será el destino de los bienes como testimonio de la humanidad, podría llegar al desplazamiento de su originalidad, so pretexto del mantenimiento de su estética, significado histórico, función, etc. La idea romántica de que los objetos guardan en sí mismos un significado y que poseen una vida que en algún momento va a extinguirse, de que tienen la capacidad de provocar las más diversas sensaciones en el espíritu humano, todas ellas válidas, y que deben ser respetados porque no pertenecen a ninguna época de la humanidad y al mismo tiempo son patrimonio de todas, se va diluyendo al determinar como responsabilidad de una sociedad en el presente el establecimiento de los valores de la obra de los que se deriva la autenticidad. Cabe preguntarse si la autenticidad de un objeto puede ser establecida como

---

<sup>112</sup> Jukka Jokilehto, "Authenticity: a General Framework for the Concept" en *Nara Conference on Authenticity, Japan 1994, op. cit.*, p. 19.

tal, o si el objeto la contiene en sí mismo y en un proceso de comunicación con el espectador, es interpretada dentro del marco específico de comprensión del ser humano. De ser esto último, la responsabilidad de interpretar la autenticidad de un bien no debería recaer en la sociedad directamente relacionada con él, sino en la participación de diversas sociedades, para que el juicio adquiriera mayor validez.

De acuerdo con Salvador Díaz-Berrio, las conclusiones generadas en Nara en 1994 hicieron permisible dentro del orden internacional la práctica de la reconstrucción de monumentos, misma que desde tiempo atrás se consideraba un falso histórico o estético, como se explicó en el capítulo anterior. La Conferencia demostró que la tendencia a la reconstrucción de los monumentos nunca dejó de practicarse y de hecho, a partir de entonces, se consideraría válida para el tratamiento de los bienes culturales:

Es causa de preocupación que esta añeja, simple y a la vez vistosa pero dañina tendencia de la reconstrucción haya avanzado nuevamente, e incluso en el ámbito internacional, dominado poco a poco por países septentrionales, de mayor poder económico y en los que prácticamente nunca dejó de aplicarse en mayor o menor grado.<sup>113</sup>

El asunto de la autenticidad de los bienes culturales se encuentra estrechamente vinculado con los límites de la conservación-restauración en la época actual. En el marco de la disciplina de la Conservación en México, se plantea que las intervenciones deben partir del establecimiento de las cualidades que componen la autenticidad e integridad de un objeto, a fin de respetarlas en todo momento.<sup>114</sup> Para un sector profesional de la disciplina en el país, la autenticidad es entendida todavía como algo inherente a los objetos, asociado con su materia y sustancia que, aunque quizá no se pueda explicar de forma clara, sí puede ser respetado al ejecutar trabajos de restauración producto de la cooperación entre las interpretaciones de los profesionales y el grupo social directamente vinculado con la obra.

---

<sup>113</sup> *El Patrimonio Mundial Cultural y Natural, op. cit.*, p. 74.

<sup>114</sup> Adriana Cruz-Lara y Valerie Magar, "Algunos aspectos de la historia de la restauración de los objetos cerámicos en México: materiales, procesos y criterios", en *Historia del Arte y Restauración, 7º. Coloquio del Seminario de estudio del Patrimonio Artístico, México, UNAM-IIE, 2000*, p. 64-65.

En suma, las medidas de protección y conservación del patrimonio en los últimos años, deberían estar enfocadas a rescatar los bienes no por su autenticidad –ya que ésta no puede ser explicada en el plano concreto de la existencia de los objetos-, sino por ser obras *culturalmente representativas* de los modos de concebir y vivir el mundo, propios de los grupos sociales. A partir de esto, es evidente que el problema de la autenticidad está estrechamente vinculado con las diferentes posturas y concepciones sobre el significado del patrimonio cultural. En la medida en que se amplíe la idea sobre el patrimonio, las intervenciones de restauración y conservación, así como las medidas de protección y salvaguardia estarán cada vez mas delimitadas por la participación de todos los grupos sociales que hacen uso de una determinada obra humana tangible o intangible para dar sentido a su vida cotidiana, inmersos en el entorno cultural conformado por el conjunto de vestigios del pasado.

#### EL USO DE LOS CONCEPTOS EN EL ÁMBITO MEXICANO

En el caso de México, la política cultural hizo su reconocimiento más actual sobre el significado del patrimonio en la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972. Esta ley es producto de una larga tradición de legislaciones anteriores, que vale la pena mencionar como dato histórico. La primera ley sobre Protección de Monumentos Arqueológicos data de 1897. Posteriormente se publicó la Ley sobre Conservación de Monumentos Históricos y Artísticos y Bellezas Naturales en 1914, seguida de la Ley de 1916 sobre Conservación de Monumentos, Edificios, Templos y Objetos Históricos o Artísticos. Asimismo, en 1930 se publicó la Ley sobre Protección y Conservación de Monumentos y Bellezas Naturales, seguida de la Ley de 1934 sobre Protección y Conservación de Monumentos Arqueológicos e Históricos, Poblaciones Típicas y Lugares de Belleza Natural. El antecedente inmediato a la Ley vigente en la actualidad, fue la promulgada en 1970, conocida como Ley Federal del Patrimonio Cultural de la Nación.<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> Rafael Tovar y de Teresa, “Hacia una nueva política cultural” en Enrique Florescano, *El patrimonio nacional de México*, *op. cit.*, p. 92-93.

Toda esta legislación expresa el profundo interés del Estado mexicano por la protección de su patrimonio, dado su valor en términos simbólicos y económicos.

En el instrumento jurídico vigente desde 1972, Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas, se maneja el concepto de 'monumento' y dentro de él se dividen los bienes en dos categorías de acuerdo con su relativa posibilidad de movilización. La ley mexicana no considera el concepto amplio de patrimonio cultural:

ARTÍCULO 28. Son monumentos arqueológicos los bienes muebles e inmuebles, producto de culturas anteriores al establecimiento de la hispánica en el territorio nacional, así como los restos humanos, de la flora y de la fauna, relacionados con esas culturas [...]

ARTÍCULO 33. Son monumentos artísticos, las obras que revisten valor estético relevante. Salvo el muralismo mexicano, las obras de artistas vivos no podrán declararse monumentos. La obra mural relevante será conservada y restaurada por el Estado [...]

ARTÍCULO 35. Son monumentos históricos los bienes vinculados con la historia de la nación, a partir del establecimiento de la cultura hispánica en el país, en los términos de la declaratoria respectiva o por determinación de la Ley.<sup>116</sup>

La definición de 'monumento' en el texto, tiene un sentido histórico ambiguo y no es claro el alcance del término lo cual da pie a interpretaciones tan amplias o tan reducidas como se desee, por ello, para su aplicación en la práctica la ley requiere ser completada de una Declaratoria, documento de carácter normativo que expone qué bien se ha considerado legalmente como sujeto de protección.

La ley mexicana no es clara para definir qué es lo que se debe proteger, con lo cual obliga a dudar qué tan acertada puede ser su aplicación. También denota que de manera general, hacia 1972, el gobierno federal ignoraba que las múltiples manifestaciones de cultura de los mexicanos a través de los siglos conforman el patrimonio cultural y que todo ello podría ser sujeto de protección.

---

<sup>116</sup> *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas*, publicada en el *Diario Oficial de la Federación* el día 6 de mayo de 1972.

Por otra parte, la primera vez que se utilizó en el país el concepto de patrimonio cultura fue en la *Carta de México en Defensa del Patrimonio Cultural*, surgida de la “Reunión Internacional sobre la Defensa del Patrimonio Cultural como Reencuentro con la Solidaridad Social y la Unidad Nacional”, celebrada en la Ciudad de México, del 9 al 12 de agosto de 1976, por iniciativa del INAH, el Instituto de Defensa e Investigación Social de las Naciones Unidas y la Procuraduría General de la República. La carta tenía como objetivo ser el punto de partida para la ejecución de las políticas culturales del gobierno mexicano dentro de sus instituciones, fue redactada por un grupo de intelectuales y especialistas en conservación, por ello, la intención del documento fue exponer el problema de la preservación de las manifestaciones culturales y no proponer normas ni soluciones prácticas. En la redacción se advierte que los autores tenían conocimiento de las discusiones internacionales en materia de protección del patrimonio cultural de los pueblos y que reconocen la carencia de medidas eficaces para salvaguardar el patrimonio del país. La definición para el patrimonio cultural es:

Identificamos al patrimonio cultural de un país en el conjunto de los productos artísticos, artesanales y técnicos; de las expresiones literarias, lingüísticas y musicales, de los usos y costumbres de todos los pueblos y grupos étnicos, del pasado y del presente, [...]<sup>117</sup>

La Carta de México en Defensa del Patrimonio Cultural fue el único documento oficial que abordó la noción de patrimonio. El concepto se usaría en mayor medida dentro de textos de carácter académico, hasta finales de la década de 1990, cuando se planteó la posibilidad de reformar la Ley de 1972, asunto aún inconcluso en la actualidad.

---

<sup>117</sup> Darcy Ribeiro y Jaime Cama, *et al.*, *Carta de México en Defensa del Patrimonio Cultural*, México, 12 de agosto de 1976, p. 2.

## APUNTES GENERALES SOBRE EL USO DE LOS CONCEPTOS

En el contexto mexicano el uso de los conceptos es arbitrario, depende del tipo de documento en que se les exprese y la mayoría de las veces son usados indiscriminadamente. En el ambiente académico de la Conservación en México, aún no existe un consenso sobre el significado de los conceptos, como lo ha señalado Nicholas Stanley Price, quizá sea una cuestión de idioma y de la formación de los especialistas :

Con el cambio del término bien cultural hacia patrimonio cultural la tendencia a distinguir formalmente entre propiedad mueble e inmueble se ha reducido pero la terminología es aún ampliamente utilizada, especialmente en las lenguas romances. Se le encuentra en legislación, títulos y muchos comentarios escritos.<sup>118</sup>

Una primera conclusión respecto al uso de los conceptos de bien y patrimonio cultural es que se hace referencia al primer término principalmente en documentos de carácter legal que tratan de normar la protección de lo que le pertenece a una nación; bien cultural (cultural property) remite a ideas de pertenencia o posesión de un objeto real, asequible, sujeto de disposiciones jurídicas. Mientras que la noción de patrimonio cultural (cultural heritage) se expresa mayormente en textos de naturaleza académica que se encargan de explicar los fenómenos de transmisión de cultura de una generación a otra, es decir, la manera en que cada época rescata su pasado, lo mantiene y lo hereda hacia el futuro.

Se entiende que el uso del concepto de bien cultural en documentos normativos sea muy frecuente, ya que permite establecer categorías que agrupan a la multiplicidad de manifestaciones humanas en esquemas de acuerdo con las posibilidades de movilidad de los bienes, su naturaleza o sus características. Un ejemplo de clasificación de bienes considera dos categorías: bienes muebles “ya sean obras de arte, libros, manuscritos, u otros objetos de carácter artísticos o arqueológico y en particular, las colecciones científicas” y

---

<sup>118</sup> “Movable: Immovable...”, *op. cit.*, p. 16.

bienes inmuebles “tales como monumentos arquitectónicos, artísticos o históricos, lugares arqueológicos y edificios de interés histórico o artístico”.<sup>119</sup>

Otras posibles clasificaciones son las que dividen a los bienes en tangibles e intangibles; o de acuerdo con su época en arqueológicos, artísticos e históricos; o respecto a su conformación material y finalmente en tanto su ubicación geográfica. Todo ello es sin duda, una herramienta para esclarecer con fines prácticos los objetos de protección legal.

La necesidad de delimitar claramente qué constituye un bien cultural es producto de los intereses de los Estados en materia de cultura. No puede existir una legislación sobre patrimonio si no queda definido el sujeto de la protección, por lo que las concepciones más concretas de patrimonio –no así las más acertadas e incluyentes-, como conjunto de bienes, se insertan forzosamente dentro de las políticas culturales de los gobiernos.

De forma paralela al establecimiento preciso, claro y utilitario de lo que se considera bien cultural en textos normativos, se ubican las definiciones más amplias del patrimonio, entendido como el conjunto de signos<sup>120</sup> de la presencia y la actividad humana, noción que no se restringe a los “rastros materiales del pasado sino que abarca costumbres, conocimientos, sistemas de significados, habilidades y formas de expresión simbólica” que corresponden a diferentes esferas de la cultura.<sup>121</sup>

El patrimonio cultural así entendido escapa al campo de acción de cualquier legislación y supone continuos debates en el ámbito académico a fin de lograr definirlo, preservarlo y difundirlo. Es un hecho que en la mayoría de los estudios y acciones dentro de la política cultural de los gobiernos existe un sesgo, al considerar solamente los bienes monumentales o los bienes con elevado valor artístico. El análisis del patrimonio como un contexto social y cultural es un ejercicio muy reciente:

“Sólo en la última década las ciencias sociales que se ocupan de la vida contemporánea y de procesos urbanos (antropología social, sociología, urbanismo, semiótica) se

---

<sup>119</sup> Hiroshi Daifuku, “La importancia de los bienes culturales” en UNESCO-ICCROM, *La conservación de los bienes culturales con especial referencia a las condiciones tropicales*, París, UNESCO, 1969, p. 21.

<sup>120</sup> Un signo es “todo fenómeno u objeto que representa algo que generalmente es distinto a lo cual sustituye al referirsele. Dato perceptible por los sentidos que al representar algo no percibido, permite advertir lo representado”, *Vid.*, Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2001, p. 462.

<sup>121</sup> Guillermo Bonfil Batalla, “Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados” en Enrique Florescano, *El patrimonio nacional de México*, *op. cit.*, p. 31.

interesan por la producción cultural inmaterial. Sus enfoques teóricos y metodológicos, con más capacidad para examinar sociedades complejas, permiten considerar mejor los contextos modernos en que se transforman los bienes simbólicos tradicionales y surgen nuevos referentes de identificación colectiva.”<sup>122</sup>

Así, la divulgación del concepto amplio de patrimonio es algo muy reciente, sin embargo, cabe hacer mención que un esbozo de esta idea se ubica en los textos del historiador del arte Paul Philippot, quien en la década de 1960 fue director del ICCROM.<sup>123</sup>

La connotación amplia del patrimonio es importante para el caso de México por ser un país pluricultural y diverso, cuyas manifestaciones culturales son variadas en extremo, en muchos casos intangibles y no son compartidas por toda la sociedad sino que se presentan en regiones culturales bien definidas. La cultura mexicana es un tejido conformado de hilos de diferente significación.

El patrimonio nacional entonces, “no es un hecho dado, una entidad existente en sí misma, sino una *construcción histórica*, producto de un proceso en el que participan los intereses de las distintas clases que conforman a la nación.”<sup>124</sup>

La gran cantidad y diversidad del patrimonio de México implica que necesariamente se le tenga que dividir en categorías o grupos, división que se deriva del valor que les confiere la comunidad. Así, no todos los sitios arqueológicos tienen el mismo valor para la sociedad, del mismo modo que no todos los edificios modernos se estiman de igual forma y no toda la pintura de caballete novohispana se considera como obra de valor relevante para todos los individuos.

Las obras destinadas a recibir mayor protección, estudio y mantenimiento son las que poseen “valor artístico”; éstas siempre han tenido un lugar especial dentro del concepto de patrimonio.

ESTA TESIS NO SALI  
DE LA BIBLIOTECA

---

<sup>122</sup> Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 64.

<sup>123</sup> *Vid.* “Historic preservation: philosophy, criteria, guidelines” en *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, *op. cit.*, p. 268-274.

<sup>124</sup> Enrique Florescano, “El patrimonio nacional. Valores, usos, estudio y difusión” en *El patrimonio nacional de México*, *op. cit.*, p. 17.



“En efecto, la obra de arte es un producto del hombre con características específicas, que condicionan las actitudes para con ellas en cuanto a su restauración y conservación.”<sup>125</sup>

Para la Conservación realizada dentro de las instituciones dedicadas a la protección del patrimonio en México, la pintura novohispana está considerada como parte de las manifestaciones culturales del pasado y su intervención depende tanto de las necesidades del Estado por proteger las obras que se encuentran bajo su resguardo como de la demanda de las comunidades que albergan obras de culto en sus templos.

Las pinturas novohispanas son sujeto de estudio e intervención de la conservación y restauración en la medida que poseen un valor importante para una comunidad o núcleo social determinado. Los valores atribuidos son el resultado del paso de la obra a través del tiempo y de su uso contemporáneo, historicidad que les ha permitido sobrevivir físicamente hasta nuestros días. Como obras artísticas sufren cambios a lo largo de su historia, estos cambios conducen hacia una transformación o desplazamiento del valor original del bien y es justo su valoración en el presente, lo que determina las reglas de su protección, conservación y preservación. Entonces, aunque toda la pintura novohispana tiene un valor importante, existen obras con mayor relevancia artística y ello influye en la atención, estudio y cuidado que reciben durante su tratamiento.

De lo anterior se desprende el que toda política cultural de protección del patrimonio sea indefinida y casuística, ejercida con base en la valoración particular del bien cultural en cuestión. García Canclini señala cuatro paradigmas político-culturales desde los cuales se pueden definir los objetivos de la preservación del patrimonio.<sup>126</sup> El primero es el que busca la conservación de los bienes en los que importa únicamente su valor histórico y estético. El segundo es el que considera al patrimonio en tanto su valor y potencial económico y busca su conservación en la medida que la obra reditúa ganancias. El tercero es el que busca la conservación de las obras monumentales que son capaces de exaltar la nacionalidad y que funcionan como símbolos de la identidad y grandeza de la nación; este tipo de obras ayudan a legitimar la viabilidad del régimen político. El cuarto paradigma es el

---

<sup>125</sup> Ana María Macarrón Miguel, *La conservación...*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>126</sup> Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 70-73.

que concibe al patrimonio en relación con las necesidades globales de la sociedad, es decir, se conservan los bienes culturales que tienen una función específica dentro de la comunidad, con lo cual se contribuye a su desarrollo social. Estos cuatro modos de identificar el valor de los bienes culturales son también representativos de las aproximaciones con que se aborda la problemática de las pinturas en nuestro país.

En la práctica de la conservación y restauración del patrimonio cultural, el que los valores atribuidos a las obras sean los que definan los objetivos y límites de la intervención, puede generar un problema muy grave si la valoración es emitida por sólo uno de los grupos involucrados en la preservación del patrimonio. Cada una de las obras que van a ser intervenidas en función de su valor de uso contemporáneo para un grupo social específico, representa un caso excepcional, que debería ser normado a la luz de las concepciones culturales de otros grupos. La preservación de los bienes culturales heredados del pasado y de aquellos creados en el presente, a los cuales se les reconoce un gran valor cultural digno de ser conservado para las generaciones venideras, es tarea de la época actual pero es imperioso tomar distancia crítica de su significado en el tiempo, conocer su espesor histórico y analizar los múltiples valores a que ha sido sujeto.

### CAPÍTULO III

#### PROCESO DE INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA CONSERVACIÓN COMO DISCIPLINA PROFESIONAL EN MÉXICO

La Conservación se concibe actualmente como una disciplina con bases teóricas e instrumentación teórico-práctica para la preservación del patrimonio cultural, que cumple con una función social relacionada con los valores culturales y está acorde con las demandas político-económicas del Estado.<sup>127</sup> La Conservación existe sólo en el marco de las instituciones en las que se ha venido desarrollando a través del tiempo. Aunque también es un hecho que al día de hoy la conservación-restauración tiene carencias, son insuficientes sus bases científicas y teóricas, y existe una falta de congruencia metodológica generalizada entre los profesionales como se discutirá más adelante. La disciplina se encuentra plenamente constituida como una actividad que se mueve entre el ámbito académico y la solución de problemas reales. En este capítulo se explicará su origen y desarrollo dentro del aparato institucional en que ha ido adquiriendo sentido y delimitado su campo de acción. Es la institución, en su estrecha vinculación con los grupos sociales involucrados con el patrimonio cultural y con el Estado, el único espacio que permite la formulación de proyectos bien fundamentados y promueve el patrocinio para su ejecución.

Es necesario puntualizar qué se entenderá aquí como *institución* para distinguir entre la práctica profesional dentro del ámbito oficial que demanda sistematización, registro, investigación y difusión, y la labor de “taller de restauración” efectuada como un servicio de particular a particular, que no es tema de la presente investigación.

En principio, la institucionalización de cualquier actividad humana depende de la demanda social de dicha actividad, es decir, en la medida en que la sociedad necesita de una labor humana, sea física o intelectual, ésta puede ser conformada como una estructura organizada que se basa en normas explícitas y dedicada a servir a la colectividad. Una institución se define como:

---

<sup>127</sup> Cfr. Objetivo y funciones de la Coordinación Nacional del Patrimonio Cultural y de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, pertenecientes al INAH, en [www.inah.gob.mx](http://www.inah.gob.mx), Noviembre 2003.

“...el conjunto de reglas que articulan y organizan las interacciones económicas, sociales y políticas entre los individuos y los grupos sociales. Las instituciones en un país asumen características peculiares, de acuerdo a los rasgos estructurales dominantes de una determinada economía y sociedad, y por supuesto, es importante la influencia de los valores, tradiciones culturales y religiosas y, en general, de las convenciones existentes.”<sup>128</sup>

Por lo que respecta a la restauración, la institución de su quehacer implicó la conformación de un espacio en el cual pudiera desarrollarse profesionalmente. Un lugar en el pudieran aplicarse las normas y ejecutarse los conocimientos propios de la disciplina. Sólo dentro de la institución podrían crearse, discutirse, aplicarse y difundirse principios teóricos que regulan la práctica.<sup>129</sup>

En México, la estructura del gobierno federal contemporáneo fue establecida en la primera mitad del siglo XX; vale la pena citar algunos datos importantes que ayudan a verificar la consolidación del Estado a través del proceso institucional. El Estado posrevolucionario creado para satisfacer las demandas obreras y campesinas se encargó de tomar las riendas de la vida política y económica del país, a través de la creación de instrumentos legales y de la organización de instituciones. Durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), se llevó a cabo una importantísima reforma agraria, la nacionalización de la industria petrolera y la creación de organizaciones sindicales obreras y campesinas, como la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM) y la Confederación Nacional Campesina (CNC). Cárdenas dio un fuerte impulso desde el aparato ideológico al nacionalismo, con el fin de fortalecer el régimen y afrontar la coyuntura internacional de la antesala de la Segunda Guerra Mundial.

En el ámbito de la educación y la cultura, también fue el Estado quien se encargó de definir las líneas de desarrollo. La educación, la cultura y el arte se consideraron vías propagandísticas de justificación del poder político, por ello se subvencionaron los estudios básico, medio superior y superior; proyectos como el muralismo mexicano y las

---

<sup>128</sup> José Ayala, *Instituciones y economía. Una introducción al neoinstitucionalismo económico*, México, UNAM-Facultad de Economía, 1998, p. 56.

<sup>129</sup> Carlos Chanfón Olmos, *Fundamentos teóricos...*, *op. cit.*, p. 245.

excavaciones de los monumentos prehispánicos en Teotihuacan. En 1934 se realizaron reformas al artículo tercero constitucional para establecer una educación pública democrática y nacional, disminuyendo así la tendencia socialista de la educación establecida constitucionalmente años atrás, durante el gobierno de Abelardo L. Rodríguez. Asimismo, durante el gobierno de Cárdenas se creó el Departamento de Asuntos Indígenas y el Instituto Nacional de Antropología e Historia en 1939.<sup>130</sup>

En la misma línea de estabilización del sistema social y político, el presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1946) condujo a una época de notable crecimiento y diversificación de la economía. Su gobierno aprovechó la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial para favorecer el desarrollo industrial. La tendencia económica de su gobierno fue el apoyo a la propiedad privada en materia agrícola e industrial; se llevó a cabo la política de sustitución de importaciones de bienes de consumo con producción interna y se favoreció la expansión de la banca privada. Sin duda, uno de los objetivos primordiales de Ávila Camacho fue la consolidación de la "unidad nacional". Con ello se refería a la conciliación entre las distintas fuerzas políticas, económicas y religiosas que desde el final de la revolución, se encontraban en pugna para ocupar un lugar en el poder.

Por otra parte, el período presidencial que cerró la primera mitad del siglo XX y tras el cual ya se había establecido un orden institucional que legitimaba al gobierno, fue el de Miguel Alemán (1946-1952). Su gobierno estuvo comprometido con el crecimiento económico y la industrialización, utilizando para este fin la intervención estatal.<sup>131</sup>

En esta época fue importante el crecimiento económico apoyado en los industriales nacionales, razón por la cual el artículo 27 constitucional se reformó para amparar las grandes posesiones agrícolas y ganaderas. Bajo el mandato de Alemán las principales empresas del país eran propiedad de la nación: petróleo, gas, cemento, acero, transporte, etcétera. Además, en su proyecto de desarrollo se planteó impulsar cuatro industrias

---

<sup>130</sup> Gloria M. Delgado de Cantú, *Historia de México. Formación del Estado Moderno*, México, Alhambra, 1989, p. 315.

<sup>131</sup> Sarah Babb, *Proyecto: México. Los economistas del nacionalismo al neoliberalismo*, México, FCE, 2003, p. 51.

desatendidas anteriormente: el turismo -mediante la creación de aeropuertos, carreteras y servicios-, el cine, la radio y televisión y la producción editorial.<sup>132</sup>

Durante el sexenio en cuestión se apoyó a los intelectuales mexicanos que trabajaban para satisfacer las necesidades de legitimidad del gobierno dentro de las Secretarías de Estado o de las instituciones recién creadas: el Instituto Nacional de Bellas Artes (1946), el Instituto Nacional Indigenista (1948) y el INAH. De igual modo, se financiaron proyectos de arquitectos y artistas encargados de las obras públicas, entre las que destacó la construcción de Ciudad Universitaria, inaugurada en 1954.

El desarrollo en materia de cultura también se vio favorecido con la implementación de un orden estatal, a este período Enrique Florescano le ha denominado *nacionalismo*. Al respecto, señala:

“Por primera vez, un Estado nacional de América Latina creó entre 1910 y 1950 un movimiento cultural fundado en sus propias raíces históricas, reconoció sus tradiciones populares, produjo una estética y un marco científico para evaluar con criterios propios las creaciones de sus distintos productores y épocas históricas, promulgó una legislación avanzada para proteger su patrimonio y creó instituciones, escuelas y profesionales para convertir en realidad el ideal de producir, conservar y transmitir una cultura nacional.”<sup>133</sup>

El período nacionalista se extendió todavía hasta la década de 1960 y algunos resabios permanecen incluso en la actualidad. En esa época tuvieron lugar los primeros grandes proyectos de excavación arqueológica y reconstrucción de monumentos prehispánicos, la llamada “conservación monumental”; así como la creación de grandes museos como el Museo Nacional de Antropología y el Museo Nacional del Virreinato inaugurados en 1964, la renovación del Museo Nacional de Historia presentado al público en el mismo año y el impulso al turismo cultural, que fueron estrategias del gobierno para consolidar la unidad nacional y con ello, justificar sus políticas. En este contexto, el desarrollo de la conservación, al igual que otras disciplinas como la arqueología, la historia y las ciencias

---

<sup>132</sup> Enrique Krauze, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets editores, 1997, p. 152.

<sup>133</sup> Vid, “La creación del Museo Nacional de Antropología” en *Patrimonio... op. cit.*, p. 168.

sociales, estuvo ligado a los objetivos políticos oficiales reflejados en los proyectos institucionales.

De acuerdo con Adriana Cruz Lara, la reconstrucción de los monumentos prehispánicos “generada a partir del nacionalismo y la promoción del turismo cultural, también impactó sobre los criterios de restauración que se aplicaron a los bienes muebles”, los objetos hallados en excavaciones arqueológicas fueron sometidos a tratamientos de reconstrucción total e inclusive de falsificación.<sup>134</sup> Así, desde las primeras excavaciones de carácter científico realizadas entre 1910 y 1939, de las cuales se pueden citar las realizadas por Manuel Gamio en Teotihuacan, Sylvanus G. Morley en el área maya y Alfonso Caso en Monte Albán,<sup>135</sup> la restauración de monumentos fue una práctica frecuente derivada de la necesidad de conservar los edificios prehispánicos como símbolo de una nación mexicana que requería mostrar unidad, solidez y progreso. Los presidentes de la primera mitad del siglo XX, se percataron de que los monumentos del pasado podían ser una herramienta impulsora del proyecto de nación, y fue en el sexenio de Lázaro Cárdenas que se abrió la vía institucional para patrocinar los proyectos arqueológicos:

Como especialistas, los arqueólogos mexicanos ofrecieron una línea central de justificación para su patrocinio: la necesidad de conservar el patrimonio arqueológico nacional y el uso potencial de este patrimonio en la creación de un espíritu de unidad nacional. Más tarde, a esta justificación se le agregó lo que había sido un resultado lateral de actividad científica, la reconstrucción de zonas monumentales, como fuente de atracción de divisas al país por medio del turismo.<sup>136</sup>

En la labor cotidiana, la restauración se iba modelando a sí misma sin un instrumento jurídico que la limitara y sin que los acuerdos internacionales en materia de conservación de monumentos que se publicaban en Europa influyeran determinadamente en los trabajos

---

<sup>134</sup> “Nacionalismo y reconstrucción: notas en torno al desarrollo de los criterios de restauración aplicados a objetos prehispánicos durante el siglo XX en México” en *13th Triennial Meeting Rio de Janeiro, 22-27 September 2002*, ICOM Committee for Conservation, Preprints Vol. 1, London, James & James, 2002, p. 162.

<sup>135</sup> Vid. Miguel León-Portilla, “La época de la Revolución (1910-1939). Historia de la arqueología en México V”, en *Arqueología Mexicana*, Vol. X, No. 56, México, Raíces, julio-agosto 2002, p. 10-17.

<sup>136</sup> Manuel Gándara, *La arqueología oficial mexicana. Causas y efectos*, México, INAH, 1992, p. 153.

que se hacían en México. La creación del INAH, vendría a ser el órgano normativo para los proyectos de recuperación del patrimonio mexicano.

## EL INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA, INSTITUCIÓN RESPONSABLE DE LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

Con la creación del INAH en 1939,<sup>137</sup> a través de la publicación de la *Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia* dio inicio el marco legal de la protección del patrimonio cultural. Dentro del artículo segundo de la ley se definieron las funciones del nuevo instituto, entre las cuales destaca la conservación y restauración de monumentos y objetos:

**ARTICULO 2º:** El Instituto Nacional de Antropología e Historia desempeñará las funciones siguientes:

I.[...]

II. Vigilancia, conservación y restauración de monumentos arqueológicos, históricos y artísticos de la República, así como de los objetos que en dichos monumentos se encuentran.<sup>138</sup>

Con esta ley quedó asentado que una institución debía encargarse de la conservación del patrimonio e idear los mecanismos necesarios para su protección. Aunque todavía no se encontraba bien definido lo que se consideraría como patrimonio, si existía la noción de una división entre monumentos y objetos, y en los dos campos era evidente su importante valor como testimonios del pasado de la nación. Para Agustín Espinosa, “con la creación en 1938 del INAH se institucionalizó la restauración de bienes muebles en México”,<sup>139</sup> sin embargo, el que un órgano de gobierno haya sido nombrado responsable de la conservación de monumentos y objetos, no implicó que la actividad haya sido articulada bajo reglas y

---

<sup>137</sup> Para la presente investigación se considera que la fecha de creación del INAH corresponde al 3 de febrero de 1939, día de la publicación de la ley en el diario oficial y justamente cuando entró en vigor. Para algunos autores, la fecha de creación del INAH es antes, el 31 de diciembre de 1938, cuando se promulgó la ley.

<sup>138</sup> *Ley Orgánica del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, en Julio César Olivé, *INAH, una historia*, Vol. II, Leyes, Reglamentos, circulares y acuerdos, México, INAH, 1995, p. 33.

<sup>139</sup> *Vid*, “Restauración del patrimonio cultural mueble” en *INAH, una historia*, Vol. 1, *op. cit.*, p. 276.



principios normativos, con lo que se habría institucionalizado realmente la restauración del patrimonio. Entonces, lo único que ocurrió fue que a la institución recién formada se le dio una tarea, pero todavía le tomaría varios años llevarla a cabo.

Es importante analizar por qué desde 1939 se incluyó la conservación y restauración de monumentos y objetos dentro del quehacer del Instituto, pese a que todavía no se creaban las instancias especializadas en todas las materias de su competencia implícitas en la ley. Para la década de 1930, la práctica de la restauración de bienes muebles e inmuebles era una realidad cotidiana, generalizada en el país muchos años atrás. Como es sabido, las colecciones mexicanas conformadas desde el siglo XIX y resguardadas en la época posrevolucionaria dentro del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía y el Departamento de Monumentos Arqueológicos, Históricos y Artísticos pertenecientes a la Secretaría de Educación Pública, eran sujeto de intervenciones de mantenimiento y restauración realizadas por personal técnico con alguna formación artística. La restauración de obra en ese entonces no se regía bajo un cuerpo metodológico reconocido dentro de un grupo colegiado de profesionistas, se restauraba por necesidad, para mantener en el mejor estado posible las piezas de acuerdo con el criterio del técnico que realizaba el trabajo por oficio y por supuesto, promoviendo un fuerte sentido de reconstrucción sin atender el valor documental del objeto.

Paralelamente, la realización de los proyectos de excavación arqueológica ya mencionados, incluían la ejecución de trabajos de consolidación de los inmuebles liberados y por ende, de los objetos y pinturas murales encontrados en su contexto. Se tiene noticia de una intervención sobre pintura mural prehispánica, realizada en la zona arqueológica de Teotihuacan hacia 1939, por el técnico Agustín Villagra, quien era parte del grupo de trabajadores del arqueólogo Manuel Gamio.<sup>140</sup>

De este modo, ante una práctica tangible y frente al auge de la arqueología oficial mexicana, el Instituto, desde su origen, organizó la Dirección de Monumentos, dividida en Dirección de Monumentos Prehispánicos y Dirección de Monumentos Coloniales,<sup>141</sup> que tenía entre sus labores la conservación del patrimonio inmueble, entendido éste como las grandes obras arquitectónicas desde la época prehispánica, virreinal y hasta del siglo XIX.

---

<sup>140</sup> Agustín Espinosa, *op. cit.*, p. 277.

<sup>141</sup> Julio César Olivé, *INAH, una historia*, Vol. I, *op. cit.*, p. 43.

Se resume entonces que la restauración de monumentos sí se institucionalizó en 1939, no así la de los objetos hoy denominados bienes muebles. No se generaron los mecanismos suficientes para establecer también desde ese tiempo un departamento dedicado a la conservación del patrimonio mueble. Habría que esperar 27 años después de la creación del INAH para que se organizara una dependencia estatal dedicada exclusivamente al estudio y preservación de los objetos culturales. La restauración a nivel técnico siguió efectuándose de manera tradicional hasta que se fundó el Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales en 1966, del cual se hablará más adelante.

Quizá la causa por la que no se creara una institución dedicada a la protección del patrimonio mueble desde la época de fundación del INAH, se encuentre en la inexistencia de un programa de trabajo sistemático y científico que regulara la práctica de la restauración, formulado desde una disciplina profesional bien diferenciada, tal como sí ocurría en el campo de la conservación de monumentos, llevada a cabo por la Arqueología, una disciplina científica en ascenso en México. En 1940 se fundó la Escuela Nacional de Antropología (ENAH), primer espacio para la discusión de los principios científicos de la Arqueología, lugar de creación y análisis de herramientas teórico-prácticas para la ejecución de los proyectos de excavación.

Es un hecho notable el que la Conservación no haya ocupado un lugar paralelo al desarrollo de las disciplinas que se ocupan del conocimiento del pasado a través de las relaciones sociales, económicas, políticas y culturales del hombre, los testimonios escritos y la cultura material, tales como la Antropología, la Arqueología, la Historia y la Historia del Arte, ocurrido en México durante la primera mitad del siglo XX. Es cierto que los pioneros de la Conservación llegarían al país mucho tiempo después de que las otras disciplinas se hubieron erigido y afianzado en sus espacios académicos, y que dicho atraso hasta la fecha no ha podido superarse por falta del establecimiento de un cuerpo teórico universal varias veces replanteado con nuevas tesis que fundamenten las áreas de conocimiento de la Conservación.

Además, la Conservación que se ejerce en México –y lo mismo ocurre en el resto del mundo-, no ha alcanzado un nivel de “ciencia” o disciplina científica dentro de la escala

de las profesiones, pese a que el resultado de sus investigaciones demuestra una metodología establecida con base en el método científico, y también es un área de conocimiento cuyos resultados satisfacen importantes demandas sociales.

Es interesante mencionar, por la afinidad y convergencia entre sus objetos de estudio y como un marco de referencia frente al cual se puede vislumbrar la debilidad de la Conservación en México como disciplina, el origen y desarrollo de los estudios históricos. La Historia está plenamente considerada en la actualidad como una “ciencia humana”. Fue durante los gobiernos posrevolucionarios que inició el proceso de institucionalización del estudio de la historia. Las Secretarías de Estado abrieron departamentos para investigaciones sobre la historia de México, a modo de ejemplo se puede citar la apertura del Archivo Histórico Mexicano por la Secretaría de Relaciones Exteriores en 1923. Posteriormente, en 1930, el Archivo General de la Nación, empezó a publicar sus colecciones documentales, entre ellas el *Boletín del Archivo General de la Nación*. “El Estado pues, asumió el papel de mecenas de los estudios históricos en su vertiente de rescate documental, pero no se llegaba al establecimiento de una institución *ad hoc* que los organizara y dirigiera.”<sup>142</sup>

La institución que estableció por primera vez programas de estudios históricos fue la Facultad de Filosofía y Letras, creada en 1924. Ahí se llevó a cabo la enseñanza de la historia, pero no existía un espacio propiamente dicho para efectuar investigación. En 1935, dentro de la recientemente autónoma Universidad Nacional, se creó un área llamada Laboratorio de Arte, encabezado por Manuel Toussaint, que posteriormente se convirtió en el Instituto de Investigaciones Estéticas. Ahí iniciaron las actividades de investigación en Historia del Arte. Por lo que respecta a los estudios históricos, el primer espacio para la investigación se abrió con la fundación de El Colegio de México en 1940. Para Álvaro Matute, la década de 1940 fue el parteaguas de la historiografía contemporánea en México: “El año de 1940 representa consolidación y cambio de rumbo en la política nacional. El Estado invirtió más presupuesto en la investigación y en la Educación Superior de manera que ya era posible que se desarrollaran vocaciones académicas.”<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> Álvaro Matute, “La profesionalización del trabajo histórico en el siglo XX” en *México en el siglo XX*, México, AGN, 1999, p. 421.

<sup>143</sup> *Ibid*, p. 422.

Fue hasta los años 50, con la edificación de Ciudad Universitaria que se abrió un espacio adecuado para la realización del quehacer histórico: cubículos, aulas y bibliotecas, así como la realización de proyectos auspiciados por la institución. El desarrollo de la investigación histórica se manifestó en la proliferación de distintas vertientes temáticas, diversas metodologías de análisis, múltiples “escuelas” para la generación del conocimiento. Desde ese momento la discusión e intercambio en foros académicos, la divulgación del conocimiento en publicaciones periódicas y especializadas promovidas desde instituciones públicas y privadas han conferido a la historia un lugar destacado en la investigación que se realiza en el país.

En contraste, la Conservación se ha construido como una disciplina que aún tiene que convencerse a sí misma de su naturaleza. Desde el interior del mismo INAH, la Conservación no se concibe normativamente como una disciplina capaz de generar conocimiento. Hacia 1986, la Ley Orgánica del INAH fue reformada y con ello, puestos al día los objetivos del instituto. En materia de conservación los términos de monumento y objeto, observados en el texto anterior, desaparecieron sustituyéndose por el concepto más actual y conveniente de patrimonio cultural:

**Artículo 2º.** Son objetivos generales del Instituto Nacional de Antropología e Historia la investigación científica sobre antropología e historia relacionada principalmente con la población del país y con la conservación y restauración del patrimonio cultural arqueológico e histórico, así como el paleontológico; la protección, conservación, restauración y recuperación de ese patrimonio, y la promoción y difusión de las materias y actividades que son de la competencia del Instituto.<sup>144</sup>

Como puede observarse, la labor del instituto dejó de ser puramente acción y se convirtió en un órgano productor de investigaciones. Las disciplinas encargadas y capacitadas para realizar la investigación son la Antropología y la Historia, que se forjan dentro de la ENAH -una de las dependencias del mismo Instituto-. La ley reformada es muy clara al definir las áreas de investigación del INAH:

---

<sup>144</sup> *Ley Orgánica Reformada del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, publicada en el *Diario Oficial de la Federación*, el 13 de enero de 1986, [www.inah.gob.mx](http://www.inah.gob.mx), Noviembre de 2003.

VII. Efectuar investigaciones científicas en las disciplinas antropológicas, históricas y paleontológicas, de índole teórica o aplicadas a la solución de los problemas de la población del país y a la conservación y uso social del patrimonio respectivo.<sup>145</sup>

Queda manifiesto que no se considera la capacidad de la Conservación como un área de estudio dedicada por un lado, a la investigación teórica sobre el valor y uso del patrimonio cultural, y por otro, a la solución de los problemas reales que para su conservación presentan los bienes. Esto último parece haber sido asignado como el único objetivo de la disciplina, aunque al igual que la antropología, la arqueología y la historia, se imparta como una carrera profesional dentro de otra dependencia del Instituto, la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRM).

#### INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA DISCIPLINA

La institucionalización de la Conservación en México es un proceso que aún no ha sido explicado de manera clara. Los registros documentales con que se cuenta para reconstruir el asunto son muy escasos y la mayoría de las investigaciones realizadas al respecto tienen como base la memoria oral de los personajes involucrados con la conservación dentro del INAH, de ahí que muchos datos presentados en las fuentes sean disímiles. Además, todavía no se recopilan suficientes testimonios orales de los personajes que han participado activamente en la construcción de la disciplina, ya sea como directivos de las instituciones del INAH dedicadas al patrimonio, restauradores dedicados a la enseñanza e investigación desde la década de 1960, jefes de los talleres de restauración y todos aquellos que hayan desarrollado trabajos sobresalientes.

Sin duda este es un tema que debiera agotarse en una investigación destinada exclusivamente a describir la historia de la conservación-restauración institucionalizada, por lo tanto, para los fines de esta tesis se presentarán sólo datos generales que permitan ubicar el contexto en que se ha venido ejecutando la Conservación en materia de pintura de caballete a partir de la instauración oficial de la disciplina.

---

<sup>145</sup> *Ibid.*

Con el crecimiento de las responsabilidades del INAH hacia finales de 1940, se observó una necesidad creciente por restaurar el patrimonio cultural que se encontraba bajo su resguardo, mientras que el personal técnico con el que se contaba no era suficiente para dar solución a las demandas de trabajo. Entonces, fue evidente la importancia de la formación de nuevos restauradores capacitados y quizá, fue en ese momento, cuando se descubrió que existía toda una ‘escuela’ europea –subdivida en múltiples escuelas– encargada de la restauración del patrimonio cultural. En esta lógica, el siguiente paso sería aprender los métodos de restauración que se enseñaban en Europa. Los primeros restauradores profesionales que trabajaron en México tomaron cursos de formación en diversos centros europeos.

La necesidad de establecer programas de estudios en restauración inició en 1955, cuando dentro del Instituto Nacional de Bellas Artes se creó un Laboratorio de Obras de Arte, mismo que en 1956 se incorporó al Centro Superior de Artes aplicadas donde se organizaron los primeros cursos de restauración de obras de arte.<sup>146</sup> Se sabe que en ese laboratorio participaron como profesores Manuel Gaytán y Guillermo Sánchez Lemus que estudiaron en Estados Unidos y en Italia, respectivamente,<sup>147</sup> así como Luis Sahagún, quien estudió en los años 40 en el Instituto Central del Restauo en Roma e impartió los primeros cursos de pintura mural y pintura de caballete.<sup>148</sup>

Más tarde, en 1960 fue creado en el Departamento de Prehistoria del INAH, un laboratorio de conservación de materiales arqueológicos donde se restauraban las piezas procedentes de excavaciones.<sup>149</sup> Esta área fue construida por Jorge Angulo, museógrafo que trabajaba en el Museo Nacional y que se especializó en restauración de materiales arqueológicos hacia 1956, en el centro de restauración del Museo Británico de Londres.<sup>150</sup> Entre el equipo de trabajo del recién formado laboratorio se encontraba el ingeniero

---

<sup>146</sup> Sergio Arturo Montero “Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía” en Julio César Olivé, *INAH, una historia, V.1, op. cit.*, p. 348.

<sup>147</sup> Haydeé Orea y Valerie Magar, “A Brief Review of the Conservation of Wall Paintings in Mexico”, en *13th Triennial Meeting Rio de Janeiro, 22-27 September 2002*, ICOM Committee for Conservation, Preprints Vol. 1, London, James & James, 2002, p. 177.

<sup>148</sup> Luis Torres Montes, investigador del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM, Conferencia sobre la “Historia de la conservación de los bienes arqueológicos en México”, impartida en la ENCRM, el 6 de septiembre de 2002.

<sup>149</sup> Agustín Espinosa, “Restauración del patrimonio cultural mueble” en *INAH, una historia, V.1, op. cit.*, p. 277.

<sup>150</sup> Luis Torres Montes, *loc. cit.*

químico Luis Torres Montes quien desde entonces y hasta la fecha participa en los principales centros de investigación en conservación.

Paralelamente a estos acontecimientos, Manuel del Castillo Negrete regresó de Italia donde se relacionó con especialistas del Instituto Central del Restauero, específicamente con Leonetto Tintori conservador de pintura mural, y trajo consigo la intención de crear un centro de restauración en México. A través de negociaciones con dos de sus conocidos en el INAH: Jorge Gurría Lacroix, director del Departamento de Publicaciones y Joaquín Cortina Goribar, director del Departamento de Promoción y Difusión, logró que se impulsara la creación del Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Artístico en 1961, ubicado en el ex convento de Culhuacán.<sup>151</sup> A este departamento se adscribieron restauradores que habían tomado cursos en el centro de restauración de Bellas Artes y en 1962 se dieron las primeras clases de capacitación con restauradores extranjeros. El primer especialista que enseñó restauración en México fue Leonetto Tintori, quien participó en la formación de conservadores mexicanos en varias temporadas.<sup>152</sup> El departamento de catálogo y restauración se mantuvo en Culhuacán hasta 1963, posteriormente se trasladó al ex convento del Carmen en San Ángel donde permanecería hasta 1965, año en que se definió la construcción de oficinas permanentes en el ex convento de Churubusco.

Manuel del Castillo Negrete fomentó las relaciones culturales de México con los países miembros de la UNESCO en materia de conservación, al exponer el problema de las pinturas murales de Bonampak, en el área maya de Chiapas. El conservador belga, Paul Coremans, director del Instituto Real del Patrimonio Artístico de Bruselas, participó en la inspección del sitio en 1961 y posteriormente llevó a cabo gestiones de cooperación con Manuel del Castillo Negrete para llegar a un convenio interinstitucional entre el INAH y la UNESCO, a fin de crear un centro de restauración en México de trascendencia internacional.

---

<sup>151</sup> Información obtenida por comunicación oral con Jaime Cama Villafranca, México, ENCRM, 2004.

<sup>152</sup> Sergio Montero, *op. cit.*, p. 349.

Así, el 28 de enero de 1966 se inauguró el Centro de Investigaciones y Conservación del Patrimonio Artístico "Paul Coremans",<sup>153</sup> ubicado en el ex convento de Churubusco. Su primer objetivo fue constituirse como centro de estudios que influyera a toda la región de América Latina, apoyado en la intención de la UNESCO de organizar centros de formación de especialistas restauradores en cinco regiones del planeta, con sede en Tokio, Nueva Delhi, Bagdad, Jos y México.<sup>154</sup> En 1966 directivos de la UNESCO realizaron visitas al Centro Churubusco para convenir en la creación de un centro regional latinoamericano, como consta en el *Boletín* del INAH:

El día 5 de abril visitaron el Centro de Estudios para la Conservación de Bienes Culturales Paul Coremans, el señor Malcolm S. Adiseshiah, Director General Adjunto de la UNESCO, el doctor Miguel Albornoz, Director del Centro de Información de la Organización de las Naciones Unidas, el señor Juan C. Díaz Lewis, de la UNESCO, el licenciado Jesús Cabrera de la Secretaría de Relaciones Exteriores, el doctor Emmanuel Palacios de la Secretaría de Educación, el doctor Eusebio Dávalos Hurtado, director del INAH, así como representantes del INBA, quienes fueron atendidos por el señor Manuel del Castillo Negrete, director del Centro y por el subdirector Manuel Carballo. Después de la visita se reunieron los visitantes para proponer la regionalización del Centro, que ha sido creado por el Instituto de Antropología y funciona como una de sus dependencias. La regionalización tendría por objeto abrir las puertas del Centro a estudiantes de América Latina, bajo el patrocinio de la UNESCO. Está preparándose el convenio respectivo para someterlo a la consideración del consejo de la UNESCO.<sup>155</sup>

Fue al año siguiente, en 1967 cuando se fundó el Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales, institución encargada de la formación de profesionales pertenecientes a los países latinoamericanos; primer espacio para la toma de decisiones en materia de conservación-restauración del patrimonio

---

<sup>153</sup> Para esta investigación se ha concluido que el primer nombre que recibió el centro Churubusco fue el citado, de acuerdo a las fuentes primarias de la época, en particular la nota periodística "Conservación del patrimonio artístico", en diario *El Universal*, sábado 29 de enero de 1966, primera plana, año L, tomo CCII. Sin embargo, en los boletines del INAH de 1966, se le da el nombre de Centro de Estudios para la Conservación de Bienes Culturales Paul Coremans, por lo tanto, parece que en la práctica, la denominación del centro era una síntesis: Centro Paul Coremans.

<sup>154</sup> Carlos Chanfón Olmos, *Fundamentos teóricos...*, op. cit., p. 242.

<sup>155</sup> "Noticias varias" en *Boletín del INAH*, No. 24, junio de 1966, p. 55.



cultural con base en una metodología científica.<sup>156</sup> El convenio entre la UNESCO y el INAH se firmó en marzo y tendría una vigencia de diez años:

El Sr. Hiroshi Daifuko, director de la Sección de Desarrollo de la Propiedad Cultural de la UNESCO visitó la Ciudad de México en la primera semana de marzo, a fin de inspeccionar el Centro Paul Coremans y concertar los contratos entre México y la UNESCO para el proyecto del Centro Latinoamericano".<sup>157</sup>

En este centro se reunió lo que había sido el Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Artístico con el nuevo proyecto de formación de restauradores. Desde ese momento, se concentraron en una misma institución dos áreas complementarias y de primera importancia para el INAH, una encargada de la ejecución, dirección y difusión de obras de intervención directa sobre el patrimonio y otra destinada a la investigación en conservación y a la formación de recursos humanos especializados. Es necesario resaltar este hecho ya que desde un principio no fueron delimitadas las competencias de cada área, lo cual dio lugar a posteriores conflictos de intereses por injerencias.

Cabe destacar por su contribución como fundadores del Centro Regional Latinoamericano a Sergio Arturo Montero y Jaime Cama Villafranca, quienes desde esa época han participado activamente en el desarrollo de la disciplina en el país. El primero estudió pintura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y posteriormente fue becado para estudiar restauración de obras de arte en Checoslovaquia, en la Escuela Superior de Artes Plásticas de Bratislava, donde durante tres años adquirió la metodología científica de aproximación a la problemática de la pintura mural y de caballete, a través de las áreas de estudio de la Química, Física, Historia del Arte, Historia de las técnicas pictóricas y los métodos de registro y documentación.<sup>158</sup> Tras la creación del Centro Regional Latinoamericano, fungió como jefe de los talleres de restauración, en los cuales para esa época sólo se trabajaba pintura mural y pintura de caballete. Por su parte, Jaime Cama realizó estudios profesionales en ingeniería mecánica y eléctrica y se involucró con la restauración de bienes metálicos, tras lo cual se relacionó con Castillo Negrete y

---

<sup>156</sup> Adriana Cruz Lara y Valerie Magar, "Conservation in Mexico" p. 180.

<sup>157</sup> "Noticias varias" en *Boletín del INAH*, No. 27, marzo de 1967, p. 45.

<sup>158</sup> Información obtenida por comunicación oral con Sergio Montero, México, ENCRM, junio de 2004.

posteriormente fue becado por el gobierno de Francia para aprender conservación y restauración de obras de arte en París, donde permaneció de 1966 a 1968. A su regreso a México se le encomendó la dirección de proyectos de trabajos de campo dentro del centro.<sup>159</sup>

El primer curso para estudiantes de Latinoamérica, tuvo lugar en 1967 y participaron como profesores destacados conservadores europeos, entre ellos Paolo y Laura Mora del Instituto Central del Restauo en Roma y Leonetto Tinttori. En ese momento Castillo Negrete y su equipo manifestaron el interés por crear una escuela mexicana de conservación, cuya fundación ocurrió un año después, en febrero de 1968. Se llamó Centro Nacional de Restauración de Bienes Culturales “Paul Coremans” y fue organizada como una escuela de nivel superior, con un plan de estudios de cuatro años.<sup>160</sup> La noticia de la creación de esta institución fue presentada en el *Boletín* del INAH del mes de junio de 1968:

El 1º de febrero se inauguraron los cursos para conservadores en el Centro de Estudios para la Conservación de Bienes Culturales “Paul Coremans” que este instituto tiene instalado en el Convento de Churubusco. Estos cursos tiene una duración de cuatro años; los tres primeros son de preparación general y el último de especialización. El tiempo está distribuido en un 33% de materias teóricas: historia general del arte, historia del arte prehispánico, historia del arte colonial y Moderno, Física , Química y fotografía aplicadas a la conservación; el 66% del tiempo restante se dedica a técnicas de conservación en prácticas de taller y laboratorios. Se reciben diez alumnos.<sup>161</sup>

La escuela recién formada implicó la apertura de nuevos espacios para poder llevar a cabo la investigación e intervención directa de obra en talleres y laboratorios, su crecimiento fue paulatino. La construcción de los espacios tal y como se ven hasta la actualidad dentro del ex convento de Churubusco, fue realizada entre 1965 y 1970 por aprobación de Castillo Negrete.<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup> Información obtenida por comunicación oral con Jaime Cama Villafranca, México, ENCRM, junio 2004.

<sup>160</sup> Sergio Montero, *op. cit.*, p. 350.

<sup>161</sup> “Noticias varias” en *Boletín del INAH*, No. 32, junio de 1968, p. 55.

<sup>162</sup> Documentación relacionada con el “Presupuesto para la ampliación del centro latinoamericano de estudios para la conservación y restauración de bienes nacionales” presentado a Manuel del Castillo Negrete por el arquitecto Luis Enrique Ruíz, México 17 de septiembre de 1969, en Exp. INAH, del Departamento de Monumentos Coloniales, Convento de Churubusco, Obras de Restauración, Leg. V, 1960-1971, foj. 206-209.

De acuerdo con las fuentes citadas, el centro "Paul Coremans" fundado en 1968, fue el primer antecedente de la ENCRM, pese a que en el Acuerdo No. 306 del INAH, por el que se determinan las bases generales para la reorganización de la ENCRM, publicado en el Diario Oficial de la federación el 14 de diciembre de 2001, se afirma que la escuela inició sus funciones en 1966 y que el Centro de Estudios "Paul Coremans" se creó en 1964, sin mencionar de donde proviene la información.<sup>163</sup>

El diseño de los estudios en restauración fue permeado por las nuevas corrientes sobre la conservación desde el punto de vista interdisciplinario. Se planteó la formación de restauradores en las áreas de química y física para entender el deterioro de los materiales a través de métodos de análisis; la historia del arte para identificar el valor histórico y estético de la pieza; la historia de la técnica para identificar la conformación material de la obra; la teoría de la restauración para definir el criterio de intervención; las técnicas de documentación de la pieza antes y después del tratamiento; la conservación preventiva para formular propuestas de estabilización de la obra dentro de un ambiente determinado y los diferentes tratamientos de intervención directa. Pero aunque desde la fundación de la escuela se había propuesto un sistema de enseñanza-aprendizaje realizado de manera interdisciplinaria, en la práctica, el vínculo entre las diferentes áreas involucradas con la conservación y restauración, se dio hasta 1988, al ser replanteado el plan de estudios e impulsado un sistema de enseñanza-aprendizaje que se basaba en el esquema del 'seminario-taller'.<sup>164</sup>

Cabe señalar que durante la primera etapa de funcionamiento de la escuela no existió un verdadero trabajo interdisciplinario, las áreas de química, rayos X y fotografía servían de apoyo a los restauradores, a nivel de servicio, pero no se generaba un intercambio de ideas entorno a la problemática de la pieza y algunas áreas fundamentales para el buen ejercicio de la restauración como la de historia y biología, ni siquiera figuraban en la labor cotidiana del Centro Churubusco, tal como lo demuestran los primeros registros de intervención sobre pintura de caballete que se resguardan en el archivo de la CNCPC. En esos registros se hace patente que no se realizaba una suficiente documentación y

---

<sup>163</sup> Vid, *Reglamento general de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía*, México, ENCRM, abril del 2002.

<sup>164</sup> Sergio Montero, *op. cit.*, p. 359.

estudio de la pieza, además de que los restauradores carecían de una formación sólida para el registro de sus intervenciones en textos bien presentados. No siempre se realizaban discusiones en grupo para decidir qué tipo de tratamiento era el más adecuado para la obra y la mayoría de las veces, las decisiones sobre los procesos de restauración las tomaban los jefes del taller, con base en su experiencia. Como se verá más adelante, esos primeros registros constan de una ficha técnica muy breve y la papeleta de petición de elaboración de análisis de laboratorio o de rayos X. Hay que recordar que el objetivo de la formación de especialistas era que los egresados se enfrentasen directamente al trabajo de restauración, a solucionar problemas de deterioro de las piezas que conformaban las colecciones que las mismas dependencias del INAH resguardaban y no a realizar investigación en conservación, mucho menos a publicar el resultado de las intervenciones.

Por otra parte, hacia 1970 el Centro Churubusco experimentó su primera reestructuración, consecuencia de la nueva organización administrativa impulsada tras la sustitución de Manuel del Castillo Negrete de la Dirección de Restauración por el arqueólogo José Luis Lorenzo quien antes fuera director del Departamento de Prehistoria.<sup>165</sup> El período de gestión de Lorenzo fue de 1970 a 1973 y hacia finales de ese lapso se dividió el centro en dos áreas diferenciadas administrativamente: una fue el Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural y la otra el Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales. De acuerdo con Agustín Espinosa quedó al frente del departamento Jaime Cama y de la escuela Carlos Chanfón.<sup>166</sup> Antes de su designación, Jaime Cama era subdirector del Departamento de Restauración y profesor de teoría de la restauración del Centro Regional Latinoamericano.<sup>167</sup>

La división de las instalaciones del centro desencadenó una serie de conflictos por intereses ya que se separaron dos áreas que compartían el mismo espacio, equipo y la labor de los especialistas. La organización tanto del Departamento de Restauración como de la escuela en relación al espacio y actividades de intervención directa de obra se solucionó creando talleres de restauración, dirigidos por una jefatura, entre ellas figuraron: el taller de

---

<sup>165</sup> Información obtenida por comunicación oral con Jaime Cama Villafranca, México, ENCRM, junio 2004.

<sup>166</sup> "Restauración del patrimonio cultural mueble" en *INAH, una historia, op. cit.*, p. 279.

<sup>167</sup> CEDOCLA, "Formación del grupo Mexicano del Instituto Internacional de Conservación de Obras Históricas" en *Boletín Informativo*, No. 1, México, Centro Regional Latinoamericano, 1972, p. 28.

caballete, textiles, pintura mural, cerámica, material etnográfico, documentos gráficos y escultura policromada.

Es importante mencionar que en esa época se llevó a cabo un acuerdo de cooperación entre el gobierno de México y la Organización de Estados Americanos, firmado en 1971, para desarrollar dentro del Programa Regional de Desarrollo Cultural en el Continente un curso permanente en materia de restauración dirigido a becarios de los países miembros de la OEA. Participaron estudiantes de diferentes países en los planes de formación de especialistas del Centro de Estudios para la Restauración y Conservación de Bienes Culturales.<sup>168</sup> Los cursos implementados se dividieron en dos especialidades: bienes muebles y bienes inmuebles, con lo cual se amplió el campo de la enseñanza de la conservación en México. La especialidad en conservación de bienes inmuebles daría lugar más tarde, en 1973, a la Maestría en restauración de monumentos dentro del INAH.

Asimismo en 1971 se concretó la iniciativa de creación de un grupo americano filial del International Institute for Conservation -uno de los más destacados institutos de investigación en conservación de obras de arte en el mundo-, nombrado Grupo Mexicano del Instituto Internacional de Conservación de Obras Históricas. Fue promovido como una asociación encaminada a fomentar el intercambio de los miembros mexicanos del grupo con los asesores del instituto, en relación a los problemas de conservación peculiares del país. Además impulsaría la colaboración con los centros de restauración en Latinoamérica. El primer Consejo Directivo del Grupo Mexicano fue nombrado el 20 de abril de 1972, quedó integrado de la siguiente forma: se designó como presidente a Luis Torres Montes, como vicepresidente a Jaime Cama, el secretario fue Sergio Montero y el tesorero Abraham Castillo Ramos.

Las actividades del grupo consistían en organizar cursos, ponerse en contacto con los organismos encargados de la conservación, asistir a los congresos internacionales sobre conservación y de ello, sacar resúmenes e informes. Entre estas primeras actividades, tuvo lugar la asistencia de Jaime Cama al 5º. Congreso Internacional del IIC en Lisboa, del 9 al

---

<sup>168</sup> Guillermo de Zéndegui, "El arte de salvar el arte" en *Américas*, 24, 10, México, OEA, Octubre de 1972, p. 3-11.

14 de oct de 1972.<sup>169</sup> El período de funcionamiento del grupo fue muy breve, debido al reacomodo de sus integrantes en la estructura administrativa de la institución.

Durante el tiempo que va de 1968 a 1972, los directivos y profesores del Centro Churubusco se encargaron de sentar las bases teórico-prácticas de la disciplina a través de publicaciones y de la elaboración de documentos de trabajo que recopilaban los textos más relevantes escritos por los especialistas en conservación más destacados en el mundo. Además de que se contaba con las visitas de los mejores especialistas en la restauración de los distintos materiales y técnicas que componían el patrimonio nacional: pintura mural y de caballete, cerámica, piedra, textiles, escultura policromada, metales y documentos gráficos. Agustín Espinosa presenta en su tesis de licenciatura, una lista con los especialistas que impartieron cátedras en el Centro Churubusco entre 1966 y 1978,<sup>170</sup> año en que expiró el convenio de cooperación entre el INAH y la UNESCO. Es importante rescatar los nombres de los especialistas en restauración de pintura de caballete, así como el año de su visita a México, pues su influencia se ve reflejada en las soluciones de conservación de pinturas, sobre lo cual se hablará posteriormente:

- 1966, Sheldon y Caroline Keck, del Instituto de Bellas Artes, New York University.
- 1966 y 1968, Paolo y Laura Mora, del Instituto Central del Restauro, Roma.
- 1967, 1968 y 1969, George Messens, del Instituto Real del Patrimonio Artístico, Bélgica.
- 1969 y 1970, Paul Philippot, Centro Internacional para el Estudio de la Preservación y Restauración de la Propiedad Cultural (ICCROM), Roma.
- 1972, Seymour Z. Lewyn, del Departamento de Química, New York University.

---

<sup>169</sup> CEDOCLA, "Formación del grupo Mexicano del Instituto Internacional de Conservación de Obras Históricas" en *Boletín Informativo*, No. 1, México, Centro Regional Latinoamericano, 1972, p. 26-28.

<sup>170</sup> *Vid.*, "La restauración aspectos teóricos e históricos." *op. cit.*, p. 94-96.

Dentro de la biblioteca de la CNCPC, todavía se encuentran resguardados los primeros materiales compilados para el estudio de la conservación, así como copias de artículos importantes publicados en el extranjero y por supuesto, las publicaciones periódicas de varios institutos de conservación ubicados en Europa y Estados Unidos. Este material es sin duda, la base de la que partió la formación de conservadores en México y en Latinoamérica, textos que en su momento tenían plena vigencia y muchos de los cuales todavía en la actualidad son material primordial de consulta. Vale la pena enlistar las publicaciones periódicas que conformaron el primer acervo de la biblioteca de Churubusco:

- Art and Archaeology Technical Abstracts*, London, IIC, 1955-
- Anales del IIE*, UNAM, 1935-
- Boletín del INAH*, 1960-
- Bulletin et Institut royal du patrimoine artistique*, Bruxelles, IRPA, 1958-
- Bolletino dell'Istituto di patologia del libro*, Roma, Instituto de patología del libro, 1941-
- Cuadernos de apuntes. Restauración de cuadros*, Buenos aires, Juan Corradini, 1971-
- Computers and the humanities*, New York, Queens College Press, 1966-
- Forest products Laboratory. Reports, technical notes*, 1965-
- ICOM News*, París, ICOM, 1959-
- Monumentum*, Louvain, ICOMOS, 1968-
- Les Monuments Artistiques de la France*, París, Caisse Nationales des Monuments Historiques et des sites, 1970-
- Museum*, París, UNESCO, 1948-
- Paleta*, Basilea, Sandoz, 1960-
- Studies in Conservation*, London, IIC, 1952-
- Bulletin of The Brooklyn Museum*, del The Brooklyn Institute of Arts and Sciences, summer 1958, Vol. XIX no. 3.

De estas publicaciones se eligieron artículos relevantes que fueron traducidos y publicados en diez volúmenes fechados entre 1969 y 1971. En lo concerniente a pintura de caballete resaltan algunos que fueron decisivos en la conformación de los contenidos de estudio:

- Keck, Sheldon, "Alteración mecánica de la capa pictórica". Trabajo presentado al subcomité del ICOM para el cuidado de pinturas en Bruselas, septiembre de 1967.
- Plesters, Joyce, "Cortes transversales y análisis químico de muestras de pintura", *Studies in conservation*, Vol. II, No. 3, abril de 1956.

- Gettens, Rutherford, "Identificación de pigmentos e inertes sobre pinturas y otros objetos de museo" Investigación técnica de la Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington DC
- Ruhemann, Helmut, "Criterios para distinguir las adiciones de la pintura original" en *Studies in Conservation*, Vol. III, No. 4, Oct. de 1968

En 1972 se estableció el Centro de Documentación en Conservación para Latinoamérica (CEDOCLA), el cual emitió un Boletín informativo. Su primer número señala cuáles serían sus actividades y funciones entre las que destaca la distribución de traducciones realizadas por el Centro Regional Latinoamericano o trabajos del Departamento de Restauración del patrimonio cultural, la formación de un banco de traducciones y la edición de resúmenes en español de artículos especializados tomados de las revistas que se recibían como parte de la relación con la UNESCO.<sup>171</sup>

Por otra parte, en Churubusco tuvo lugar del 5 al 9 de noviembre de 1973, la primera reunión entre países de América Latina sobre la conservación de bienes culturales, se llamó Primer Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración.<sup>172</sup> Se reunieron destacados restauradores de Latinoamérica con miembros del ICCROM a fin de generar las primeras conclusiones sobre la formación de especialistas, plantear nuevos objetivos y discutir textos básicos de conservación. En las conclusiones preliminares del seminario se afirmó que la formación de restauradores en la región tomaría como modelo la 'Resolución sobre el Estatuto de Restauradores', emanada de la 15ª. Sesión del Consejo del ICCROM, celebrada en Venecia en 1969. En el texto se define el perfil del conservador, las áreas de enseñanza y la naturaleza interdisciplinaria que deberá poseer el trabajo de la disciplina.<sup>173</sup> De este seminario se obtuvieron varias publicaciones tituladas "documentos de trabajo", que contenían textos importantes para la formación de restauradores.

Entre 1973 y 1977, el desarrollo de la conservación tanto en la escuela como en el departamento de restauración, fue resultado de la inercia con la que se fundó el centro. Las

---

<sup>171</sup> CEDOCLA, Boletín informativo, No. 1, México, Centro de Estudios para la Conservación de los Bienes Culturales, 1972.

<sup>172</sup> Se ha definido esta fecha con base en la documentación publicada en el Centro Regional Latinoamericano, concerniente al seminario, aunque Salvador Díaz-Berrio en *INAH, una historia, op, cit*, p. 269, afirma que se realizó en 1972.

<sup>173</sup> José Luis Lorenzo, "Conclusiones preliminares al Seminario Regional Latinoamericano de conservación y Restauración", México, 22 de noviembre de 1973. Folleto resguardado en la biblioteca de la CNCPC.



bases ya habían sido establecidas y para ese tiempo, los primeros egresados de la escuela de conservación se encontraban laborando en una u otra área administrativa. En las fuentes se advierten dos puntos de vista respecto al desarrollo de la conservación en esa época, según Sergio Montero, se observó una disminución en la asistencia técnica de los expertos de la UNESCO y la enseñanza quedó prácticamente en manos de los profesores mexicanos, pero “este período marcó un desarrollo sin paralelo en las actividades del centro en su conjunto, tanto en la calidad como en la producción realizada y consolidó un prestigio internacional”.<sup>174</sup> En contraste, Agustín Espinosa señala que la gestión del Departamento de Restauración fue errónea, observada en bajos niveles de producción y falta de control de calidad de los trabajos, en el desconcierto en cuanto a normas y criterios de intervención “con lo que el patrimonio fue en ocasiones alterado y afectado”. Aunado a lo anterior agrega, la falta de interés o visión para convencer a los organismos de la UNESCO y la OEA para que continuaran con la sede en Churubusco.<sup>175</sup>

De ello puede concluirse que hacia 1977, el Centro Churubusco había perdido su vínculo con los organismos internacionales involucrados con la conservación del patrimonio y lo que se generó fue la necesidad de un desarrollo local, de una práctica propiamente mexicana frente a la indefinición de objetivos conjuntos por parte de las dos instituciones dedicadas a la conservación de bienes muebles, el Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural y el Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales. La década de 1980 se definiría entonces, como el despegue de las iniciativas de conservación y de las primeras investigaciones formuladas por los especialistas mexicanos para solucionar los problemas del patrimonio nacional.

En la revista *Churubusco 77*, que apareció tras la iniciativa de Carlos Chanfón por reestablecer un solo centro de restauración en 1977, se percibe la inestabilidad y la carencia de objetivos comunes en el centro, así como un gran interés por reorganizar las labores de la institución, en la editorial dice:

---

<sup>174</sup> Sergio Arturo Montero, *op. cit.*, p. 351.

<sup>175</sup> Agustín Espinosa, “Restauración del patrimonio cultural mueble” en *INAH una historia*, *op. cit.*, p. 279.

La estructura misma del centro tiene triple finalidad: el servicio, la investigación y la formación, sus miembros son especialistas, investigadores, profesores o alumnos...

Talleres, laboratorios y aulas de Churubusco, comparten los aspectos teóricos y prácticos de tres áreas definidas que deben concretarse en una misma responsabilidad. Las áreas son la científica, la humanística y la técnica; la responsabilidad es la conservación de los bienes del patrimonio cultural.<sup>176</sup>

Cabe destacar que esta revista retomó el intento antes fallido por tener una publicación periódica donde se dieran a conocer los avances, investigaciones y noticias en torno a la restauración, sin embargo, su período de vida fue muy corto pues se publicaron sólo tres volúmenes.

En 1980, el Centro Churubusco se dividió definitivamente. El Departamento de Restauración se convirtió en la Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural y el centro de estudios se llamó Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete", misma que desde 1977 había logrado el reconocimiento de la carrera de restaurador por parte de la Dirección General de Profesiones y conforme a la Ley General de Profesiones.<sup>177</sup>

## DESARROLLO DE LA CONSERVACIÓN CONTEMPORÁNEA

Desde su establecimiento, la Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural planteó entre sus objetivos la conservación, investigación, supervisión y difusión del patrimonio cultural mueble e inmueble por destino, arqueológico, histórico y paleontológico.<sup>178</sup> En la década de 1980, la Dirección de Restauración del Patrimonio Cultural tuvo tres directores, designados por el titular del INAH:

---

<sup>176</sup> Carlos Chanfón Olmos (director), *Churubusco 77*, México, Sección de publicaciones del ex convento de Churubusco, 1977.

<sup>177</sup> Sergio Montero, "Escuela Nacional de conservación, Restauración y Museografía" en *INAH, una historia*, op. cit., p. 361.

<sup>178</sup> Agustín Espinosa, "Restauración del patrimonio cultural mueble" en *INAH, una historia*, op. cit., p. 278

- 1982-1983 Lourdes Ocegüera
- 1983-1989 Agustín Espinosa
- 1989-1991 Ma. Luisa Franco<sup>179</sup>

En este período se observó una mayor relación entre las actividades de la coordinación y los centros regionales del INAH y se amplió el campo de acción hacia la conservación de obra perteneciente a comunidades. Bajo la dirección de Agustín Espinosa se impulsó el trabajo dentro de los talleres de la dirección, procurándose abatir el rezago de obra que había entrado y que no se encontraba en proceso de intervención. Así, la producción de trabajo real fue en aumento, sin embargo, la metodología de intervención reproducía los procesos y técnicas ya conocidas sin llevar a cabo trabajos interdisciplinarios que condujeran a un mayor conocimiento de la pintura de caballete. Las obras que presentaban dificultades para su tratamiento, que requerían investigación y la realización de pruebas con distintos materiales, se quedaron rezagadas.

En 1991 se nombró a Luciano Cedillo como director y durante su gestión, en marzo de 1993, al departamento de restauración se le otorgó el nivel de Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural (CNRPC),<sup>180</sup> con lo cual sus funciones fueron redefinidas y ampliadas:

Investigar, restaurar, preservar y conservar el patrimonio cultural, acervos documentales, bienes muebles e inmuebles históricos por destino de carácter paleontológico, arqueológico e histórico pertenecientes al patrimonio cultural propiedad de la Nación bajo custodia del Instituto Nacional de Antropología e Historia, así como los bienes patrimoniales que se encuentran en manos de comunidades, organismos o asociaciones civiles y religiosas e instituciones públicas y privadas o de particulares, promoviendo las acciones institucionales con la sociedad civil en una perspectiva de corresponsabilidad social.<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Judith Katia Perdigón, "Los que curan a los santos. Un estudio antropológico de los restauradores del centro Churubusco y su relación con los objetos de culto", (Tesis de maestría en antropología social, México, ENAH-SEP, 1999) p. 33.

<sup>180</sup> Judith Katia Perdigón, *op. cit.*, p. 35.

<sup>181</sup> [www.inah.gob.mx](http://www.inah.gob.mx), Enero de 2004.

Con Cedillo se reorganizó el trabajo dentro de talleres y dejaron de existir las jefaturas por cada taller, desde ese momento el trabajo quedó subordinado a la Dirección de talleres y laboratorios. La labor de los conservadores fue dirigida hacia proyectos de investigación en campo y tuvieron gran impulso la conservación de pintura mural y de contextos arqueológicos, así como los proyectos de desarrollo cultural de las comunidades a través de su patrimonio.

En el campo de la pintura de caballete, el desarrollo de las técnicas de conservación y la investigación relativa a su deterioro y posibles tratamientos, por parte de los restauradores de la CNCPC, fueron muy limitados. Actualmente, la estructura institucional denota un envejecimiento de sus programas y ha perdido su período de funcionalidad, la mayoría de los trabajadores son gente con muchos años de trabajo dentro del Instituto que aplica su gran experiencia en la solución de los problemas de conservación de las pinturas, lo cual ya no es suficiente; no se lleva a cabo trabajo interdisciplinario y no se abren espacios para la investigación en el área. Además, no hay cursos de actualización para los restauradores ni se asigna presupuesto suficiente para generar proyectos de investigación en conservación o para la compra de equipo que ayude a realizar intervenciones más adecuadas y a generar información relevante que contribuya con el conocimiento de las técnicas de manufactura y los materiales de la pintura propios de un época o de un autor determinado; la infraestructura disponible para el trabajo del taller es muy reducida y los proyectos de trabajo en campo se realizan contratando restauradores de manera temporal, con el objetivo de que intervengan las pinturas pero sin contribuir con el fortalecimiento de la disciplina, de su cuerpo teórico, del conocimiento sobre las características de la obra y su proceso de deterioro, en suma, se ha venido trabajando bajo la misma dinámica aprendida en la década de creación de la disciplina.

Ahora bien, se puede afirmar que aunque la coordinación y la escuela nacieron de un mismo tronco, a partir de 1980, su desarrollo en materia de conservación de pintura de caballete, ha sido muy desigual. La escuela se ha convertido en centro de investigación más prolífico para la conservación de la pintura de caballete, lo cual se observa en mayor número de publicaciones sobre investigaciones realizadas, mayor difusión del trabajo

realizado en diferentes foros académicos, en la producción de mayor número de obra restaurada y por consiguiente, de informes integrales de la restauración.

La Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía experimentó un período de reorganización durante la dirección de Jaime Cama quien fue director entre 1983 y 1991. Se replanteó el programa de estudios de la licenciatura, con el objetivo de fortalecerlo y explicar los contenidos académicos por cada materia.

La demanda de formación de restauradores capacitados por parte del INAH, hizo que se planteara como alternativa a la licenciatura, la opción de una carrera técnica de estudios en conservación de bienes muebles. Así, se creó la carrera técnica con duración de cinco semestres, tiempo en el cual el alumno se especializaba en la restauración de un solo tipo de bien cultural. La diferencia entre la formación de técnicos especializados y la formación de licenciados en conservación, se encontraba en que estos últimos estarían capacitados para coordinar y no sólo ejecutar, proyectos de conservación para todo tipo de bien cultural. Hacia 1988 la carrera técnica tenía tres especialidades: pintura de caballete, pintura mural y cerámica. Paralelamente se estableció una carrera técnica en conservación y restauración de instrumentos musicales.<sup>182</sup>

La versión técnica de la formación de restauradores desapareció en 1991, debido a problemas administrativos y de titulación frente a los lineamientos de la SEP. Tras la supresión de la carrera técnica se fortaleció el esquema interdisciplinario del plan de estudios de la licenciatura. El seminario taller de restauración de pintura de caballete tenía una duración de un año y se consideraba un período de dos meses para realizar prácticas en campo. Bajo el esquema de seminario, las áreas confluían en sesiones de presentación de hipótesis y discusión de resultados para ayudar al alumno a entender el contexto histórico y la función actual del bien, su problemática de deterioro, los materiales constitutivos y técnica de manufactura, de acuerdo con su momento de creación. En el caso particular del Seminario taller de restauración de pintura de caballete, tomó casi una década organizar la dinámica del trabajo interdisciplinario. La profesora titular del seminario Liliana Giorguli y el químico Javier Vázquez iniciaron el intercambio entre disciplinas,<sup>183</sup> más tarde se unió el

---

<sup>182</sup> Sergio Montero, *op. cit.*, p. 352.

<sup>183</sup> Ambos profesores continúan participando activamente en el desarrollo del seminario taller de conservación y restauración de pintura de caballete.

área de biología con la especialista en madera Alejandra Quintanar.<sup>184</sup> La última área en integrarse al sistema hacia 1997, fue la de historia representada por Ana Garduño.<sup>185</sup> La participación de Ana Garduño fue un impulso fundamental en el conocimiento de la obra para su intervención, además de que con su mediación se fue abriendo el círculo del quehacer restaurador hacia otros actores interesados en la conservación de pinturas, ubicados en el ámbito social y académico.<sup>186</sup> En este sentido, desde hace seis años las actividades del seminario taller de caballete se enriquecen cada semestre con la colaboración de reconocidos historiadores del arte, quienes orientan el trabajo de investigación para cada una de las obras que son intervenidas en el taller y además participan en el intercambio de conocimientos a partir del cual se definen los objetivos y límites de la intervención .

Por otra parte, hacia 1992 el químico José Luis Galván fue director de la escuela y en su corta gestión se continuó trabajando dentro de la organización establecida. Cambios importantes en el devenir de la ENCRM sucedieron durante el período de Mercedes Gómez Urquiza como directora de escuela, entre 1994 y 2002. Se observó una renovación profunda de la estructura administrativa y funcional de la escuela, se estableció claramente la función de cada uno de los órganos administrativos, se definieron los programas de contenido de los cursos, se normativizó el sistema de evaluación, se llevó a cabo un registro ordenado de las labores académicas, en fin, se procuró que la escuela funcionara de manera reglamentada.<sup>187</sup> En esta etapa también se proyectó la reestructuración de la licenciatura, considerando un nuevo plan de estudios con duración de nueve semestres, el plan fue implementado en 2002. Tras la reestructuración mencionada, el seminario taller de conservación y restauración de pintura de caballete fue reducido a sólo uno de los dos semestres en los que era impartido.

---

<sup>184</sup> El área de biología aplicada al estudio de la pintura de caballete ha experimentado una sucesión continua de profesores participantes. Actualmente los profesores del seminario en el área de biología son Fernando Sánchez y Gabriela Cruz.

<sup>185</sup> En la actualidad, la doctora en Historia del Arte Ana Garduño, es miembro fundamental en el desarrollo del seminario taller de conservación y restauración de pintura de caballete.

<sup>186</sup> Información obtenida por comunicación oral con Liliana Giorguli Chávez, México, ENCRM, Junio de 2003.

<sup>187</sup> Vid, *Reglamento general de la ENCRM*, Abril del 2002.

En esa época fue sobresaliente la creación de la segunda escuela de conservación y restauración a nivel licenciatura en México, la Escuela de Conservación y Restauración de Occidente (ECRO), con sede en Guadalajara, Jalisco. Su creación se dio a conocer oficialmente en el Diario Oficial de la Federación el 7 de marzo del año 2000. Las bases de la ECRO fueron sentadas a partir de la organización funcional de la ENCRM, sin embargo, la implementación de los programas de estudio y la estructura administrativa se han adecuados a las necesidades propias de la institución.

Otra acción importante del período de Gómez Urquiza fue la construcción de un nuevo edificio para la escuela, con instalaciones y talleres adecuados para llevar a cabo la conservación e investigación del patrimonio cultural. El inmueble se inauguró en diciembre de 2003. Con las modificaciones estructurales de Gómez Urquiza también se replanteó el objetivo de la ENCRM:

Formar profesionales de licenciatura y posgrado en las áreas y modalidades de la conservación y restauración de bienes culturales, así como en la de museografía fomentando el desarrollo de los conocimientos y habilidades requeridas y promoviendo una filosofía educativa con: orientación antropológica, actitud crítica, creativa y con responsabilidad social para contribuir al desarrollo de estas disciplinas, a fin de fortalecer la memoria colectiva y la identidad nacional en su diversidad social.<sup>188</sup>

En perspectiva, la formación de los profesionales en conservación y restauración tiene una orientación doble: el conocimiento y el servicio. Los profesionales deberán entonces generar conocimientos a partir de su objeto del estudio –el patrimonio cultural– y al mismo tiempo deberán llevar a cabo acciones tangibles que permitan conservar los valores inherentes a los bienes.

Tras el período de Gómez Urquiza en el que se concretó un nuevo espacio para construir profesionales y ofrecer resultados de las investigaciones propias de la disciplina, se formalizó la reglamentación de la escuela, organizándola como un sistema compuesto de partes con funciones bien definidas y bajo una concepción más amplia del objetivo de los profesionales en conservación. Se abre ahora el camino para un desarrollo más sólido de la disciplina.

---

<sup>188</sup> "Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía" en [www.inah.gob.mx](http://www.inah.gob.mx), Abril de 2003.

## CAPÍTULO IV

### ANÁLISIS HISTÓRICO DEL EJERCICIO DE LA RESTAURACIÓN Y CONSERVACIÓN DE PINTURA DE CABALLETE NOVOHISPANA: 1961-2004

El desarrollo de la restauración y conservación de pintura de caballete novohispana que se ejerce dentro del marco institucional mexicano, ha sido un proceso de avance y mejoramiento continuo. Las características que le supone ser una actividad que se ha desarrollado dentro de dependencias gubernamentales como son la CNCPC y la ENCRM, con todos sus problemas administrativos, presupuestales y normativos, y que al mismo tiempo, sólo dentro de estas dependencias ha encontrado su justa dimensión, función social y capacidad para valorar con conocimientos humanísticos y científicos el patrimonio cultural bajo su cuidado y protección, implican una problemática compleja que se mueve entre la intervención directa en obra, la investigación, la conservación preventiva, la necesidad de establecer las dimensiones del patrimonio afectado, el levantamiento de bases de datos, inventarios y registros con fines de protección, estudio y control de la actividad misma, etcétera.

En este capítulo se presentará el panorama de cómo ha ido modificándose la actividad profesional de la conservación y restauración de pintura a través del tiempo hasta ahora, cuando ya se perfila el crecimiento de una disciplina con bases científicas, cuya labor no es sólo la intervención del patrimonio con fines de su preservación y transmisión al futuro, sino que también se ocupa de generar conocimientos a partir de proyectos interdisciplinarios.

La interdiscipliniedad en la Conservación es una necesidad de primera importancia para garantizar restauraciones correctas y respetuosas de los valores inherentes al patrimonio. Sin embargo, el trabajo interdisciplinario no fue bien entendido por los restauradores que realizaron las primeras restauraciones y se puede decir que fue hasta mediados de la década de 1990 que se comenzó a poner en práctica la ejecución interdisciplinaria. Ya desde 1973, cuando se organizó el primer Seminario Regional



Latinoamericano de Conservación y Restauración en Churubusco, Paul Philippot había hecho énfasis en el carácter interdisciplinario de la Conservación; afirmó que la conjunción de disciplinas reunidas para garantizar una correcta intervención se observaba en dos aspectos; por un lado, en la formación de los especialistas quienes adquirirían conocimientos propios de muchas disciplinas para poder conformar un marco intelectual de bases científicas, técnicas y humanísticas con el cual enfrentar el problema material y cultural de la intervención de un objeto; por otro lado, en la necesaria colaboración entre diversos tipos de especialistas en un momento determinado del trabajo para contribuir con el análisis de la obra y posteriormente, poder ejecutar una restauración acertada.<sup>189</sup>

Así, en el ámbito mexicano de la restauración ya se había hecho el llamado a la interdisciplina, no obstante los profesionales mexicanos la tradujeron sólo como la reunión de diversos estudios que se retomaban para realizar la intervención directa, y en algunos casos, los estudios fueron sólo un complemento al trabajo, nunca tuvieron aplicación. Básicamente, la interdisciplina fomentada desde las primeras restauraciones y hasta la mitad de la década de 1990, consistía en la reunión de información gráfica, fotográfica, rayos X, estudios históricos, exámenes visuales simples, datos de técnica de manufactura y materiales constitutivos, análisis de laboratorio de cortes transversales y análisis microquímico; con esta información se organizaba un expediente y solamente en algunos casos de intervención, los datos servían para realizar una propuesta de restauración mejor fundamentada. Además, la mayoría de las veces los resultados de los análisis de laboratorio se tenían hasta un año después de la toma de muestras. La información casi nunca era interpretada con fines de un ensayo, un artículo o un libro, lo cual se tradujo en una producción intelectual extremadamente escasa.

En contraste, un trabajo realmente interdisciplinario en materia de restauración y conservación de pinturas, sería aquel en el cual se reunieran los especialistas de las áreas de química, biología, conservación, historia e historia del arte, estudios fotográficos y con radiaciones, presentando los resultados de sus estudios respectivos durante la evaluación de la problemática de deterioro de una pieza, proceso en el cual, también deberían definirse

---

<sup>189</sup> Paul Philippot, *Ensayo de tipografía sobre la formación de especialistas de la conservación*, en Primer Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración, México, Centro Regional Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1973. p. 13-14.

cuáles son los valores estéticos, históricos, sociales y científicos inherentes a la pintura, y cómo éstos se ven afectados por las alteraciones negativas de la materia constitutiva y así, poder definir hacia dónde debería encaminarse la intervención de restauración, que como es sabido, su objetivo primordial es mantener vigentes los valores de la obra y lograr su transmisión al futuro. Tras este proceso de intercambio de conocimientos producidos en el marco de diversas áreas del conocimiento, se generaría un producto de la investigación, es decir, un texto destinado a su difusión. Paralelamente al estudio, se llevaría a cabo la intervención directa en la obra, retomando las conclusiones alcanzadas gracias a la interdisciplinariedad del trabajo y por supuesto, considerando el contexto en el que se ha mantenido la obra hasta el presente. En la formulación de la propuesta de intervención se debería consultar con las personas directamente involucradas con la obra a conservar, - quienes poseen el conocimiento más amplio sobre la función social de la obra y sobre su contexto-, con la finalidad de consensar el mejor camino para la preservación de la pieza.

Como se verá más adelante, algunos casos de intervención de pintura de caballete relativamente recientes, apenas se acercaron al ideal de la restauración vista como una disciplina encargada tanto de preservar la obra para que pueda ser disfrutada en el futuro en toda su integridad, como de conocer, explicar y difundir sus valores dentro de la sociedad, o sea, como una disciplina que interpreta y actualiza los valores implícitos en los objetos culturales, para que la sociedad pueda hacer uso de ella como testimonio del pasado, fuente de identidad, de fortalecimiento de sus tradiciones y por supuesto, fuente de conocimientos.

El desarrollo de la Conservación en materia de intervención de pintura de caballete ha sido un proceso complejo; sin duda es difícil analizar un fenómeno histórico contemporáneo, y la historia de la restauración mexicana es, justamente, una historia reciente. Para fines de una explicación clara y a manera de propuesta de diferenciación temporal del proceso, a continuación se establecen cuatro etapas generales en el desarrollo de la disciplina, las cuales responden a los cambios en la metodología de aproximación a la obra, a la aplicación de criterios de intervención distintos y a la implementación de nuevos métodos de análisis y de tratamiento. Esta división no implica una ruptura o una discontinuidad en las formas anteriores de estudio y restauración de las pinturas novohispanas, como se verá en lo sucesivo, algunas prácticas aprendidas en los orígenes de

la disciplina siguen teniendo vigencia en la actualidad y por el contrario, otras prácticas que ya son consideradas como inapropiadas para un sector de la restauración, para otro siguen siendo viables.

## **ETAPAS EN EL DESARROLLO DE LA CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE PINTURA NOVOHISPANA**

### **PRIMERA ETAPA: 1961-1973**

#### *Formación de restauradores y experimentación directa en obra*

Esta etapa inició en el contexto de la institucionalización de la disciplina con la creación del Departamento de Catálogo y Restauración del Patrimonio Artístico y del Centro de Estudios para la Conservación de Bienes Culturales Paul Coremans,<sup>190</sup> dependencias que funcionaron paralelamente bajo la dirección de Manuel del Castillo Negrete. Su término se ubica a finales de la gestión de José Luis Lorenzo como director, en 1973, cuando se dividieron administrativamente el Departamento de Restauración y el Centro de Estudios.

Como se mencionó anteriormente, en esta etapa se llevó a cabo la formación de los primeros restauradores bajo los cursos impartidos por especialistas extranjeros, gracias a los mecanismos de cooperación de la UNESCO y la OEA con el Instituto Nacional de Antropología e Historia. [Fig. 1 y 2] La restauración y conservación de pintura de caballete novohispana era una de las necesidades más urgentes para la institución. Cabe recordar que en esta época se puso de manifiesto la urgencia por restaurar las colecciones pictóricas resguardadas en los museos nacionales de reciente creación o reestructuración y en consecuencia, también resultó imperiosa la formación de un mayor número de especialistas capacitados para satisfacer la demanda de trabajo. Así, los principales proyectos de restauración de esta primera época del desarrollo de la disciplina, fueron encaminados a solucionar la problemática presente en obras procedentes de los siguientes museos:

- Museo Nacional del Virreinato
- Museo Nacional de Historia

---

<sup>190</sup> *Vid supra*, Capítulo III.

- Museo Histórico de Churubusco (actualmente Museo Nacional de las Intervenciones)
- Museo del ex convento de Acolman
- Museo del ex convento del Carmen
- Museo Regional de Querétaro

El número total de obra que ingresó al taller del Centro Churubusco desde 1967 y hasta 1973 fue de 63 obras, de acuerdo con el libro de registro de obra que se encuentra actualmente en el taller de caballete de la CNCPC. Los sitios de procedencia de estas primeras piezas intervenidas se puede apreciar en el Apéndice 3.

Desde un principio, las principales exigencias de restauración para las instituciones que conformaban el Centro Churubusco fueron restauraciones tanto de obras de caballete como de pintura mural. Estas primeras intervenciones estaban destinadas a solucionar problemas reales, por lo cual, la formación de restauradores mexicanos se hacía enfrentándose directamente a las piezas del patrimonio nacional. La producción de conocimientos en restauración fue ensanchándose a partir de la observación y experimentación sobre la obra original y cuando no se podía solucionar algún problema de deterioro, se dejaba la pieza en espera de poder ser restaurada en el futuro. Desde 1966 y hasta 1970 cuando se separaron administrativamente el departamento de restauración de la escuela, el jefe de los talleres de restauración, Sergio Montero, era el encargado de avalar las intervenciones realizadas por los restauradores. La toma de decisiones sobre una intervención era realizada por el grupo de restauradores, siempre dirigidos por los profesores con más experiencia en el área: el propio Sergio Montero y el profesor Jaime Cama. Así lo reflejan dos documentos mecanografiados que datan de 1969 y aluden a la restauración de la obra titulada “La Adoración de los Pastores”, procedente del museo del ex convento de Acolman.<sup>191</sup> Se trataba de una pintura sobre tabla con problemas de adherencia de estratos pictóricos hacia el soporte de madera y con una deformación de las tablas constitutivas del panel. Uno de los documentos está firmado por el jefe de talleres, Sergio Montero, consiste en la crítica y el rechazo de una propuesta de intervención antes

---

<sup>191</sup> *Vid.*, Apéndice 1, Expediente de archivo No. 149.

expuesta por la restauradora Berta Fuentes, como complemento a esto, el otro documento contiene una nueva propuesta considerando las indicaciones y sugerencias del mismo Montero.<sup>192</sup> Con este ejemplo, se ilustra cuál era el procedimiento de trabajo en esta primera etapa: había un grupo de restauradores en proceso de formación y aprendizaje, guiados por profesores con más experiencia en el área, quienes tenían la última palabra en cuanto a la ejecución de los tratamientos.

Asimismo, el conocimiento sobre la técnica de manufactura y el comportamiento de los materiales constitutivos de las pinturas novohispanas fue adquirido en la práctica pues, aunque el libro de Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura en la Nueva España* fue editado por primera vez en 1946<sup>193</sup> y a partir de su contenido se pueden conocer los materiales más frecuentemente utilizados en las pinturas virreinales, se trata de un texto que ofrece únicamente una visión general de la técnica de manufactura y los materiales de la pintura, no abarca todas las técnicas y posibilidades de expresión artística a las que recurrieron los artistas novohispanos en tanto las variaciones en las mezclas destinadas a las preparaciones de los lienzos y a las capas pictóricas, y por supuesto, no explica el envejecimiento y alteraciones de deterioro de los diferentes materiales utilizados en las obras. Se puede afirmar que el conocimiento de la técnica de manufactura de las pinturas novohispanas y del fenómeno de envejecimiento de los materiales, caso por caso, fue adquirido en la práctica por los restauradores técnicos y profesionales, al respecto, Rolando Araujo y Moisés Gutiérrez restauradores con una vasta experiencia laboral y que participaron en la primera etapa del desarrollo de la disciplina, mencionan que el conocimiento sobre los materiales y la técnica pictórica de las obras se fue descubriendo al ir realizando los tratamientos, para ejemplificar esto, se puede citar el caso de las limpiezas de barniz. Después de ejecutar limpiezas del barniz envejecido en muchas piezas novohispanas, los restauradores observaron que la mayoría de las pinturas de los siglos XVI y XVII presentaban veladuras como parte del efecto pictórico de la pieza, y también se

---

<sup>192</sup> “Proposición general para la restauración de la tabla “La Adoración de los Pastores, procedente de Acolman” y “Observaciones sobre la proposición de restauración de la tabla ‘La Adoración de los Pastores’ de Acolman, presentada por la señora Berta Fuentes” en Exp. 149, Archivo de la CNCPC.

<sup>193</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura en la Nueva España*, México, UNAM-III, 1946.

fueron familiarizando con la compleja problemática de deterioro que implicaban las pinturas sobre tabla.<sup>194</sup>

Como se mencionó antes, la restauración en esta primera etapa perseguía el objetivo de producir obra restaurada para satisfacer las necesidades de los museos recién organizados, la demanda de trabajo era altísima y para solucionar esta situación, el trabajo en el taller se dividió, a la manera de un taller de labor gremial. Había un equipo de restauradores dedicados a la estabilización estructural de las pinturas, y un equipo encargado de los tratamientos de la imagen.<sup>195</sup> Seguramente, la habilidad de cada restaurador le colocaba en uno u otro equipo. Nótese la mención de la palabra *habilidad*, es interesante señalar que ésta se encuentra en muchas historias clínicas de la época, y a esa capacidad humana le fueron atribuidos algunos errores observados durante las restauraciones. A partir de lo anterior, es posible afirmar que el cuerpo teórico y metodológico de la época aún no estaba bien definido, que no se conocían suficientes alternativas de tratamiento como para solucionar todas las problemáticas que se presentaban y que en muchas ocasiones, los restauradores tenían que echar mano de su ingenio o 'habilidad' para intervenir las piezas. Por lo tanto, la profesionalización de la disciplina estaba aún lejos de concretizarse.

Un caso que ejemplifica esta situación es el de la intervención de la obra titulada *Ecce Homo*, que ingresó a los talleres del Departamento de Restauración en 1967. Se trata de una pintura aparentemente de técnica mixta óleo-temple sobre tabla, procedente del Ex convento de Epazoyucan, en el Estado de Hidalgo. En el expediente de obra, se indica que el principal problema de la pintura era la inestabilidad estructural del panel de madera cuyas tablas se encontraban separadas y deformadas, lo cual había provocado desprendimientos de los estratos pictóricos. Ante el deterioro se realizó una propuesta de intervención, firmada por Esperanza Teyssier, en la cual se sugiere el desprendimiento de la capa pictórica para montarla posteriormente en un nuevo soporte fabricado con resina epóxica. El sustento de esta propuesta se localizaba en la experiencia del restaurador al realizar acciones similares para el desprendimiento de pinturas murales. Afortunadamente,

---

<sup>194</sup> Información obtenida por comunicación oral con Rolando Araujo y Moisés Gutiérrez, México, CNCPC, junio 2004.

<sup>195</sup> *Vid.* Historia clínica de la obra: *Sibila Cimeria*, Exp. 248, Archivo CNCPC.

la propuesta fue rechazada por el jefe de restauradores, Sergio Montero, quien indicó que era indispensable tener resultados de los análisis de laboratorio en tanto cortes estratigráficos, análisis microquímico e identificación de fibras de la madera para poder emitir una propuesta de intervención. Los resultados de los análisis tardaban por lo menos un año en presentarse, así que la tabla se reservó en espera de mayores fundamentos para la intervención. Dos años después, en 1969, llegó al Centro Churubusco el especialista belga George Messens, y bajo su asesoría se dio solución a la problemática del *Ecce Homo*. La nueva propuesta fue bastante respetuosa del original, su objetivo fue conservar la pintura en toda su integridad. [Fig. 3 ] La intervención partió de la idea de que al panel de madera debía permitírsele libre movimiento frente a las fluctuaciones de humedad y temperatura del ambiente. Los estratos pictóricos que presentaban redes de craqueladuras y se encontraban en riesgo de desprendimiento se debían mantener estables y se buscaría regresarlos al plano. Los tratamientos efectuados consistieron en la estabilización de los estratos pictóricos a partir de un fijado por medio de inyección de material consolidante.<sup>196</sup> Cabe destacar que la separación de las tablas constitutivas del panel no fue cerrada, no se resanó la separación de las mismas, no se pretendió devolver un nivel plano a los tablones, en este sentido, la intervención se puede interpretar como basada en un criterio de intervención bastante acertado, el de conservar la obra tal como se encontraba, sin pretender devolverle su estado original, en palabras de Philippot, la restauración sólo puede revelar el estado actual de las materias originales.<sup>197</sup> En el caso de la pintura sobre tabla, el respeto hacia el estado actual de la materia es muy importante ya que las deformaciones de la madera son irreversibles, son la manifestación del equilibrio en el contenido de humedad de las fibras. Entonces, una pieza restaurada bajo el criterio de mantenerla en el mejor estado posible de acuerdo con su condición presente, garantiza la preservación hacia el futuro de todas las

---

<sup>196</sup> El tratamiento de consolidación en una pintura se refiere a la aplicación de un material adhesivo o aglutinante que se introduce en el interior de los estratos pictóricos pulverulentos o que se encuentran en riesgo de desprenderse, y que por lo tanto causarían una pérdida irreparable de la pintura. Son múltiples los métodos y materiales usados en los procesos de consolidación de pintura, *vid.* Knut Nicolaus, *Manual de restauración de cuadros*, Eslovenia, Könemann, 1999.

<sup>197</sup> *Vid.*, “La noción de pátina y la limpieza de las pinturas”, en *Bulletin et Institut royal du patrimoine artistique*, Bruxelles, No. IX, 1966. Texto traducido para el Centro Latinoamericano de Estudios para la Conservación y Restauración de Bienes Culturales, México, 1969, p. 1.

características que el autor y el tiempo imprimieron sobre su materialidad, la obra no se muestra renovada.

Por otra parte, en las fichas técnicas de obras restauradas en esta primera etapa se advierte que la intervención estaba dirigida a la renovación de la pintura más que a solucionar el problema de deterioro presente en la obra. Las causas de deterioro de la pintura eran definidas como algo ajeno a la constitución material de la misma, sucesos relacionados con el contexto de exhibición de la obra que no le infringirían más daño. El objetivo que perseguían los restauradores era presentar la obra en un estado completo y perdurable, mediante la explotación de su colorido y sin dejar huella del paso del tiempo sobre la pintura. En este sentido, los tratamientos también debían estar dirigidos a dotar a la pieza de suficiente resistencia y hacerla capaz de permanecer en buenas condiciones aunque el medio ambiente de exhibición al que estaba destinada no fuese el más adecuado. Por ello, en esta etapa se observó una generalización de los tratamientos y la mayoría de los cuadros fueron sometidos a un proceso de reentelado de consolidación.<sup>198</sup> Para tener una idea de la proporción de obra reentelada de acuerdo con el método a la cera-resina, baste señalar que a partir de la revisión de las fichas clínicas localizadas en el Archivo de la CNCPC para llevar a cabo la presente investigación de tesis, se identificaron un total de 61 fichas correspondientes a obras novohispanas restauradas, de las cuales, 56 piezas eran óleos sobre tela y sólo 5 eran pinturas al óleo sobre tabla. Haciendo un recuento de las intervenciones realizadas, el total de pinturas sobre tela sometidas al tratamiento de reentelado a la cera-resina fue de 53 obras. Desde una perspectiva actual y con base en la observación del registro fotográfico que acompaña las fichas clínicas, puede afirmarse que en realidad, una parte de las pinturas no necesitaba ser sometida a un proceso tan irreversible como lo es el reentelado holandés.

Un caso que demuestra que el proceso de restauración fue inadecuado puesto que la selección del tratamiento general rebasaba las necesidades de conservación de la obra, es el

---

<sup>198</sup> La técnica del reentelado de consolidación tiene el objetivo de mantener la unión de los estratos pictóricos que se encuentran en riesgo de desprendimiento hacia el soporte de tela, además de reforzar este último en caso de que se encuentre debilitado en su estructura. Consiste en adherir una tela nueva por el reverso del soporte de una pintura utilizando como adhesivo una mezcla de cera de abejas y resina damar que impregna todos los estratos pictóricos. Esta técnica fue introducida en la restauración mexicana por el especialista belga George Messens en 1967. Al tratamiento se le denomina también reentelado holandés.



de la pintura titulada *La muerte de San Francisco*, un óleo sobre tela firmado por Juan Francisco de Aguilera. Ingresó al taller del Departamento de Restauración en 1964, procedente del museo del ex convento de Acolman y en la ficha técnica hay un breve análisis del estado de conservación de la pintura en el cual se dice que el principal problema de deterioro de la obra era el amarillamiento del barniz.<sup>199</sup> Asimismo, en las fotografías tomadas antes de iniciar los tratamientos, se puede observar que la tela original poseía buena resistencia física, por lo tanto, no era necesario realizarle un reentelado a la cera-resina. Finalmente, al igual que todas las pinturas procedentes del mismo sitio, se le realizó un reentelado de consolidación y la limpieza del barniz se llevó hasta la superficie pictórica. [Fig. 4]

En esa época la elección de los tratamientos de restauración no era resultado de un análisis crítico sobre el deterioro de la pieza. Ahora sabemos que si el principal problema de deterioro de la pintura fuera el amarillamiento del barniz, sería suficiente realizar una limpieza del cuadro, si los estratos pictóricos se encuentran en riesgo de desprendimiento, lo que necesita la pintura es un fijado superficial; si las fibras textiles del soporte se encuentran debilitadas, hay múltiples roturas o quizá desgarros en la tela, entonces sí, lo que se necesita es un reentelado. Pero las fórmulas del razonamiento actual, han sido parte de la evolución gradual en la comprensión del deterioro, durante los primeros años de la disciplina, no era raro escuchar un planteamiento como el que aparece en la ficha técnica de la obra *Ecce Homo*, procedente del ex convento de Acolman, en el apartado correspondiente al análisis del deterioro dice: “la obra se reenteló para consolidar los estratos pictóricos porque la capa estaba craquelada y había separación entre soporte y base de preparación”.<sup>200</sup>

Durante la adquisición de conocimientos a partir de la experimentación directa sobre piezas originales, hubo casos en los que fue necesario restaurar dos veces la misma pintura, debido a que -según el criterio de los restauradores con más conocimientos en el área-, los tratamientos no habían sido bien ejecutados. La intervención del cuadro *Santo Tomás de Aquino*, procedente del Museo Nacional de Historia, ejemplifica la ejecución de

---

<sup>199</sup> Vid, Historia clínica de la obra: *La muerte de San Francisco*, Exp. 143, Archivo CNCPC.

<sup>200</sup> Vid, Historia clínica de la obra: *Ecce Homo*, Exp. 147, Archivo CNCPC.

dos intervenciones sucesivas. La primera intervención fue iniciada en 1966-1967 y consistió en un reentelado a la cera-resina, la aplicación de resanes y la reintegración cromática. El pretexto para llevar a cabo la segunda intervención fue que se identificaron repintes que ocultaban escenas de “buena calidad técnica en la obra”, la nueva intervención dio inicio hacia 1970, año en que Manuel Serrano fue el jefe del taller de caballete. Esta obra tenía una serie de repintes que consistían en óvalos con escenas de la vida del santo que fueron repintados por motivos de devoción en 1880, según una inscripción presente en el reverso de la pintura, en la que existían datos sobre la época y los personajes que llevaron a cabo la modificación, con lo cual, dichos repintes constituían un agregado histórico que servía como testimonio de la ideología de una época histórica. La primera restauración fue realizada sin un previo estudio completo sobre los valores de la obra y sin una evaluación de la importancia de los agregados pictóricos. Fue determinante el tratamiento encaminado a eliminar la inscripción con datos sobre la modificación de la pintura. En la ficha técnica que acompaña el expediente de esta obra, se advierte una justificación emitida por el restaurador sobre la eliminación de los agregados pictóricos, menciona que con el reentelado se eliminaría la inscripción pero que se le haría una calca. Este caso evidencia la incapacidad del restaurador por proceder a una restauración adecuada y respetuosa de los valores inherentes al objeto, la segunda intervención además, fue derivada de un juicio subjetivo y promovida por el gusto actual, jamás se consideró cuál había sido la función de la pieza a través del tiempo ni cómo su devenir, podía ofrecer información importante para reconstruir la historia de la comunidad que la usó en el pasado. [Fig. 5, 6, 7 y 8]

Hacia finales de esta etapa, se llevó a cabo la restauración de obras procedentes del Museo Nacional de Historia. En particular, se trabajó una colección de diez piezas novohispanas, datadas en el siglo XVIII y que representan a las Sibilas. Este proyecto de restauración fue importante, ya que ilustra el criterio de la época para intervenir una colección. Todas las obras presentaban intervenciones anteriores de parches, bandas e inclusive, una de ellas tenía un reentelado de contacto, al parecer, estas intervenciones habían sido colocadas como una medida de mantenimiento emergente, en el tiempo en que las pinturas fueron extraídas de su contexto original y almacenadas en las bodegas del Museo Nacional, en el siglo XIX. Las pinturas ingresaron al taller del Departamento de

Restauración entre 1966 y 1968. En términos generales, la composición formal de las pinturas era la misma, se trataba de la representación de un personaje femenino colocado de pie al centro de la escena y en la parte inferior de la pintura, se encontraba una inscripción con el nombre de la Sibila. La tipología de las letras corresponde a la época virreinal y como común denominador, la última letra del nombre aparece como una abreviatura del género femenino, observada como una letra A pequeña colocada en superíndice.

Todas las obras de las Sibilas fueron sometidas a un tratamiento de reentelado a la cera-resina, seguido del resane de faltantes así como de la reintegración cromática de las lagunas con la finalidad de eliminar las interrupciones en el plano pictórico. Cabe destacar que como estudio previo a la intervención de esta colección, se realizó un breve estudio iconográfico de las piezas, tras el cual se define que son obras contemporáneas, realizadas por el mismo autor y con la misma técnica de manufactura.<sup>201</sup> Pese a la reunión de estos datos resalta el criterio planteado por los restauradores en tanto la reintegración cromática, en todas las pinturas se restituyeron las formas representadas en la escena y los colores de fondo, con la técnica de reintegración distinguible a simple vista, conocida como *rigatino*,<sup>202</sup> sin embargo, no se repusieron totalmente las inscripciones de los nombres. Inclusive, en el caso de la restauración de la pintura titulada *Sibila Erope*, tras la reintegración formal y cromática, se afectó en mayor medida la lectura del nombre, ya que el resane invadió partes de la inscripción y con la reintegración, algunas letras desaparecieron por completo. [Fig. 9, 10 y 11]

Paralelamente a la intervención de piezas dentro del taller, en esta primera etapa el Departamento de Restauración llevó a cabo temporadas de trabajo en campo. Desde los primeros años de formación de los restauradores se definió que la práctica en campo era fundamental para que los alumnos se relacionaran con las problemáticas reales de la restauración y conservación en México. Una de las primeras colecciones intervenidas

---

<sup>201</sup> “Análisis iconográfico de las Sibilas”, en Historia Clínica de la obra: *Sibila Delphica*, Exp. 244, Archivo de la CNCPC.

<sup>202</sup> La técnica de *rigatino* fue implementada en la restauración mexicana por la especialista italiana Laura Mora, quien impartió un curso de técnicas de reintegración en 1968 dentro del Centro Churubusco. Consiste en la aplicación de mezclas de color mediante líneas finas yuxtapuestas, identificables a una corta distancia de observación pero imperceptibles a la distancia normal de apreciación de las pinturas, con lo cual, se busca que la intervención permita la lectura de la obra sin competir con el original y sin falsificarlo.

durante década de 1960, específicamente en los años de 1963 y 1964, fue la del Museo Nacional del Virreinato, ubicado en el ex colegio jesuita de Tepetzotlán.

La intervención de la colección del Museo Nacional del Virreinato constituye un referente importante para comprender el devenir de la disciplina en los primeros años de existencia de la restauración institucional. La restauradora Eugenia Militello documentó completamente este período de restauración y gracias a su estudio, se puede obtener una idea global de los criterios, métodos y materiales más utilizados en esa época.<sup>203</sup>

El proyecto de intervención del Museo Nacional del Virreinato fue el primero a gran escala. Por vez primera los profesionales mexicanos se enfrentaron a la restauración de piezas novohispanas de gran formato y que conformaban una colección importante, ya que la mayoría de ellas eran piezas firmadas, creadas por destacados artistas de la Nueva España, como el pintor Cristóbal de Villalpando.

Este proyecto de restauración fue ejecutado de acuerdo con las normas de registro, y documentación que se exigía en aquel momento, se procuró seguir una metodología científica de estudio de las piezas, partiendo del análisis óptico y observación de la pieza con iluminación especial y radiación ultravioleta, seguido de toma de muestras para preparación de cortes estratigráficos y análisis microquímico en laboratorio, así como la toma de radiografías, con la finalidad de fundamentar en la investigación “interdisciplinaria” los tratamientos que serían efectuados.

Para este momento, no había un cuerpo teórico y metodológico bien constituido y los profesionales de la restauración aún no contaban con una amplia experiencia en la intervención de pinturas novohispanas; sin embargo, la manera de aproximación fue muy completa, en palabras de Militello, el proyecto de restauración en el Museo Nacional del Virreinato fue “el punto de partida de la restauración vista como una disciplina científica”.<sup>204</sup>

De manera general, las piezas fueron sometidas a tratamientos de estabilización del soporte de tela mediante reentelados de consolidación y de contacto. Los adhesivos utilizados fueron una mezcla de cera-resina para los reentelados de consolidación y la pasta

---

<sup>203</sup> “Estudio y evaluación a largo plazo en obras de caballete restauradas” (Tesis de licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles, México, ENCRM -INAH, 1990) 136 p.

<sup>204</sup> *Ibid*, p. 6.

de harina y cola para los de contacto.<sup>205</sup> La manera de preparación de las mezclas fue sugerida por los profesores Sergio Montero y Jaime Cama.<sup>206</sup> En cuanto a la cera resina, se preparaba conforme al método sugerido en un texto que Montero había traído de Checoslovaquia, la mezcla para reentelar era 50% cera de abeja con 50 % de cera resina.<sup>207</sup>

De acuerdo con el análisis realizado por Militello, el resultado de estas primeras intervenciones fue parcialmente bueno. Los materiales utilizados funcionaron correctamente y fueron bien elegidos por parte de los profesionales, sin embargo, la metodología de aproximación y evaluación del deterioro que se efectuaba, no era siempre correcta.<sup>208</sup> En esa época no se hacía un análisis del deterioro observado en la formulación de un dictamen, quizá no se comprendía del todo los mecanismos de alteración de los materiales constitutivos de la pieza. Hoy se sabe con certeza que el dictamen es fundamental para entender el estado de conservación de las pinturas y a partir de ello, definir una propuesta de intervención que garantice el reestablecimiento de los valores estéticos, históricos, funcionales y científicos de la pieza, con base en el respeto a la integridad de la obra y con la finalidad de su transmisión al futuro.

Entre los errores efectuados durante el proyecto del Museo Nacional del Virreinato se encuentran el uso de bastidores fijos que no ayudaron a la tensión continua del soporte y que con el tiempo promovieron deformaciones del plano del soporte de tela. Actualmente se sabe que los bastidores más adecuados para dar estructura a una pintura sobre tela son los bastidores móviles, en los cuales, a partir de un sistema de cuñas que se insertan en las cajas del ensamble, se puede lograr la tensión del soporte de tela cuando éste haya comenzado a deformarse.

Otro de los problemas reportados en las obras intervenidas se relaciona con la falta de experiencia de los restauradores. Una de las pinturas reenteladas a la cera resina sufrió

---

<sup>205</sup> A la pasta de engrudo de harina y cola también se le conoce como “Gacha” y básicamente consta de estos componentes: agua, harina de trigo, cola animal y un plastificante que tradicionalmente es la Trementina de Venecia.

<sup>206</sup> La técnica del reentelado de contacto con pasta de harina y cola, conocido como reentelado al método italiano fue aprendida por Sergio Montero en Europa, se consideraba un método bastante adecuado para las pinturas, ya que la naturaleza de los materiales la hacían altamente reversible. Información obtenida por comunicación oral con Sergio Montero, México, ENCRM, junio de 2004.

<sup>207</sup> Militello, Eugenia, *op. cit.*, p. 13. Esta primera técnica de preparación de la cera resina sería sustituida tras el curso impartido por George Messens en 1967.

<sup>208</sup> Militello, Eugenia, *op. cit.*, p. 15.

una alteración local que consistió en el quemado de una zona de la capa pictórica, debido a la aplicación excesiva de calor con la plancha eléctrica que se utilizó para hacer fluir la cera resina e impregnar las dos telas. La aplicación de calor es indispensable en el proceso del reentelado holandés ya que permite la correcta adhesión de las telas impregnadas una vez que el material ha solidificado por completo.<sup>209</sup>

Asimismo, Militello denuncia que en las primeras intervenciones no se corregía un deterioro fundamental para la conservación de la pieza: la deformación de plano del soporte textil. Cuando una pintura sobre lienzo ha estado sometida a cambios bruscos de humedad y temperatura y ha perdido la correcta sujeción hacia el bastidor que le servía de soporte auxiliar para mantenerla tensa, la tela se deforma causando grietas y craqueladuras de los estratos pictóricos. Los hilos textiles una vez deformados, no vuelven a su disposición original por sí mismos, tienen que ser tratados mediante una ligera aplicación de humedad y una fuerza externa que los reacomode en el sistema del tejido. En muchos casos ejecutados en la primera etapa de la disciplina, se hacía el reentelado sin tratar previamente el problema del lienzo y poco tiempo después de finalizada la intervención, la tela recuperaba sus deformaciones.

Al parecer, las técnicas para solucionar los problemas de deformación del soporte de tela de las pinturas, fueron implementadas hasta 1968, a partir del primer curso impartido por George Messens. El caso de la intervención de la obra titulada *Las tres órdenes franciscanas* procedente del Museo Regional de Querétaro, que se trabajó en los talleres del Departamento de Restauración en 1969 demuestra cómo los profesionales mexicanos solucionaron el deterioro de la deformación de plano de una pintura de grandes dimensiones, con la finalidad de realizar el proceso de reentelado a la cera resina y garantizar su estabilidad a largo plazo. [Fig. 12]

---

<sup>209</sup> Una de las principales críticas que emite la restauración contemporánea respecto a la técnica del reentelado holandés es justamente el sometimiento de la pintura a temperaturas elevadas que pueden alterar los estratos pictóricos. Cfr., Gustav A. Berger, "Some effects of impregnating adhesives on paint films" en Villers, Caroline (editor), *Lining Paintings*, London, Archetype pub., 2003, p. 125-135.

## SEGUNDA ETAPA: 1973-1988

### *Producción elevada de obra restaurada e introducción de nuevos materiales sintéticos*

El inicio de la segunda etapa en el desarrollo de la restauración mexicana, coincidió con la división administrativa del Departamento de Restauración respecto al Centro de Estudios. La separación significó una polarización de las competencias de ambas dependencias con relación a su injerencia en los asuntos de conservación del patrimonio bajo custodia del INAH, no así en su organización interna. Desde un principio, ambas dependencias fueron creadas con los mismos objetivos y fundadas dentro del mismo espacio físico, de hecho, los restauradores pertenecientes al Departamento de Restauración, también eran los docentes de la escuela. Por lo anterior, durante la segunda etapa del desarrollo de la disciplina, las dependencias involucradas con la conservación del patrimonio se vieron envueltas en conflictos de intereses divergentes. En 1973 y hasta 1977, la dirección del Departamento de Restauración estuvo a cargo de Jaime Cama, y por su parte, la escuela estuvo dirigida por Carlos Chanfón Olmos. Este período se caracterizó por una pugna interna en las instituciones que se reflejó inclusive en las maneras de aproximación y solución de la problemática de deterioro de los bienes culturales. Por desgracia, este período del devenir de las dependencias del INAH no está bien documentado y sólo se tienen dos opiniones opuestas sobre su desarrollo.<sup>210</sup>

Dada la problemática administrativa de las dos dependencias, hacia 1977 se volvieron a unir bajo la dirección de Carlos Chanfón, con lo cual se puso de manifiesto que las divisiones eran muy sutiles en la realidad cotidiana de la disciplina. Tanto el centro de restauración como la escuela se dedicaban a solucionar la problemática de preservación del patrimonio nacional, sin embargo, la escuela estaba dedicada a la formación de alumnos y la dirección a la ejecución de los trabajos, pero la escuela dada la cantidad de mano de obra disponible, producía mayor cantidad de obra restaurada y la dirección, requería en múltiples

---

<sup>210</sup> *Cfr.*, Sergio Montero, “Escuela Nacional de Conservación...”; y Agustín Espinosa, “Restauración del patrimonio cultural...” en *INAH, una historia, loc. cit.*

ocasiones de realizar investigaciones o consultar con los docentes sobre la implementación de nuevos procesos de restauración. Se trataba sin duda, de una relación simbiótica.

En lo que se refiere a la actividad propia del taller de caballete, la jefatura del taller estuvo a cargo de Manuel Serrano quien al parecer, continuó en el puesto hasta 1982, año en que concluyó el período de Carlos Chanfón como director del departamento de restauración y de la escuela.

El lapso temporal con el que concluyó la segunda etapa del desarrollo de la restauración y conservación de pintura de caballete en México, corresponde administrativamente con la separación definitiva de las dependencias. En 1983 y hasta 1989, la dirección de restauración estuvo a cargo de Agustín Espinosa, y la escuela fue dirigida por Jaime Cama.

Con la separación administrativa del departamento de restauración respecto a la escuela, ocurrida en 1980, la dinámica del trabajo en el taller de caballete adquirió sus propios matices y sus diferencias en una dependencia y otra. Aunque en esta etapa los talleres de caballete de las dos dependencias compartían la misma área de actividad, la índole del trabajo académico que exigía la escuela, provocó que los talleres se perfilaran hacia metas divergentes. Para la escuela, el objetivo de las intervenciones fue básicamente la formación de alumnos, y en contraste, el departamento debía continuar produciendo obra restaurada.

Los principales proyectos de restauración en esta segunda etapa, fueron realizados en las colecciones procedentes del Museo Histórico de Churubusco, del Museo Regional de Querétaro, del Museo del ex convento del Carmen, Museo de Guadalupe Zacatecas y del Museo Regional de Tlaxcala. La cantidad total de obras que ingresaron al taller de caballete fue de 311 pinturas, de acuerdo con el libro de registro de ingreso de obra que se encuentra en el taller. En esta etapa ingresó el mayor número de piezas a restauración de toda la historia de la disciplina y cabe destacar que fue entre 1983 y 1989, cuando creció significativamente la producción de obra restaurada.<sup>211</sup>

Ante la gran demanda de obra restaurada, el sector académico del área experimentó la necesidad de reducir los espacios destinados a la experimentación con fines científicos y

---

<sup>211</sup> Para conocer el lugar de procedencia de las obras que ingresaron en esta etapa, *vid* Apéndice 3.



ampliar los tiempos de intervención directa. Agustín Espinosa denunció en 1981, que la enseñanza de la restauración tenía un perfil mucho más técnico en comparación con la época comprendida entre 1966 y 1972, cuando fueron impartidos los cursos por expertos extranjeros. Asimismo, menciona una carencia fundamental en la formación de los profesionales, la conciencia sobre el papel social del conservador-restaurador del patrimonio nacional.<sup>212</sup>

En este periodo en que aumentó la actividad conservativa de piezas novohispanas, y por ende, en que los restauradores se vieron inmersos en la necesidad de producir grandes cantidades de obra restaurada, su experiencia y conocimientos técnicos generales fueron suficientes para dar solución a los problemas de deterioro de las piezas, pero no así a las cuestiones de valoración de las pinturas como testimonios del pasado. A partir del análisis de las historias clínicas realizadas en esta etapa se observa una carencia muy grande de los profesionales en cuanto a sus conocimientos sobre el contexto histórico en que fueron gestadas las obras que se estaban restaurando, es decir, respecto a la historia general del arte novohispano.

En la actualidad se sabe con certeza que la comprensión del entorno histórico en el que fueron creadas las pinturas así como de su devenir en el tiempo, es indispensable para definir hacia dónde deberá encaminarse la restauración de la pieza, puesto que ello imprime en la obra su valor de antigüedad y autenticidad, al mismo tiempo que explica la función para la cual ha sido utilizada la obra por la sociedad y por qué ha trascendido al paso del tiempo. No es lo mismo restaurar una pintura que se resguarda en un museo y está considerada como objeto artístico que una que es apreciada como objeto de devoción dentro del culto religioso; y no es lo mismo restaurar una pieza que estará exhibida en un contexto ambiental con condiciones de humedad, temperatura e iluminación controladas, que una que será expuesta en el muro de una iglesia ubicada en un clima extremo. Todos los factores relacionados con el pasado y futuro histórico-funcional de una pintura influyen tanto en el análisis de su deterioro como en la definición de su tratamiento.

En la época del desarrollo de la restauración que nos ocupa, se puede afirmar que las pinturas eran intervenidas genéricamente al relacionar los factores ya mencionados: por una

---

<sup>212</sup> “La restauración. Aspectos teóricos e históricos”, *op. cit.*, p. 98.

parte había que satisfacer una gran demanda de trabajo y por la otra, no se tenía el conocimiento suficiente sobre el contexto histórico y la función de la pintura a través del tiempo, el cual pudiera definir la realización de una intervención respetuosa de los valores de la pieza. Además, tras haber realizado un balance de la obra restaurada entre 1973 y 1985, se revela que la mayoría de los cuadros fueron sometidos al tratamiento general del reentelado a la cera resina, el porcentaje total fue de 73%.<sup>213</sup>

La finalidad de la restauración era lograr la estabilidad de los cuadros y al mismo tiempo su renovación estética, es decir, se buscaba dejarlos en un estado completo, de tal unidad visual que pudieran adecuarse a cualquier sitio, sin tomar en cuenta el entorno, el contexto de la pieza y el tiempo transcurrido sobre ella. Quizá algunas obras hayan sido alteradas en su calidad de fuentes para el conocimiento del pasado, nociones como la originalidad, historicidad y autenticidad de la pieza se dejaron de lado.

Es interesante mencionar que ninguna de las historias clínicas consultadas para realizar la presente investigación reporta el tratamiento de reentelado de contacto con pasta de harina y cola como adhesivo. Después de los casos mencionados para la primera etapa de la disciplina, parece que este método cayó en desuso, debido a que el método de reentelado con cera-resina se consideraba mucho más conveniente para la restauración de pinturas novohispanas. Sería hasta mediados de la década de 1990 cuando se revaloraría el reentelado de contacto con pasta de harina y cola y se expondrían sus ventajas sobre el holandés, como se verá más adelante.

Regresando al hecho de que en la documentación referente a las pinturas restauradas durante esta etapa se manifiesta la carencia de información histórica, no existe en las fichas técnicas ningún estudio que ubique temporalmente a las pinturas. Los datos generales que se consignan en las portadas de las historias clínicas son: título de la pieza, época de creación, autor, técnica, dimensiones generales, procedencia y número de inventario. En la mayoría de los casos la información existente es una transcripción de las fichas que manejan los museos o recintos donde se resguarda el objeto, o bien, se trata de hipótesis de los mismos restauradores. Un caso que ejemplifica la carencia de conocimientos históricos por parte de los restauradores se observa en las historias clínicas concernientes a la restauración

---

<sup>213</sup> *Vid infra*, Apéndice 1.

de tres cuadros del Museo Nacional de Historia, firmados por Juan Nepomuceno Sáenz. Se trata de cuadros clasificados como piezas novohispanas, pero en la documentación no existe ningún estudio que corrobore que las piezas fueron creadas durante el virreinato. Este pintor fue discípulo de Ximeno y Planes en la Academia de San Carlos y es interesante señalar que la técnica de manufactura de las pinturas consiste en un soporte de vidrio sobre el cual se aplicó la película pictórica. La introducción del soporte de vidrio en la pintura podría indicar una época más cercana a las características artísticas propias del siglo XIX, además, aunque los elementos formales de las pinturas puedan sugerir una tradición dieciochesca.<sup>214</sup> [Fig. 13]

Otro ejemplo de la carencia de información por parte de los restauradores y la poca importancia que se daba a la recopilación de investigación histórica como sustento para las intervenciones se observa en el contenido de la historia clínica de una pintura procedente del Museo Histórico de Churubusco, a la cual se le asignaron dos títulos posibles, el de *San Estanislao* y el de *Huida de Santa Teresa*. Esta obra fue restaurada en 1978 y se le realizó un reentelado a la cera resina. [Fig. 14]

Por otro lado, en esta etapa también se presentaron casos cuya problemática de deterioro rebasaba la capacidad y experiencia de los restauradores. Al igual que se vio en la etapa anterior, algunas pinturas exigían la realización de estudios preliminares a partir de los cuales se definiera el mejor tratamiento para solucionar la inestabilidad material y los problemas de lectura de la pintura.

En esa época no se tenía un conocimiento metodológico preciso para realizar el dictamen del estado de conservación de las pinturas. No se comprendía a detalle el deterioro de las pinturas, no se entendían las causas y los mecanismos de alteración de los materiales constitutivos de las pinturas y por ello, resultaba imposible combatir sus efectos.

Los dos casos que se mencionarán enseguida son pinturas sobre tabla que no se intervinieron en ese momento porque la experiencia de los restauradores no fue suficiente para dar solución a la problemática de la pieza. Una pieza es la obra titulada *La Coronación de la Virgen*, que ingresó a los talleres del Departamento de restauración en 1979

---

<sup>214</sup> Historias Clínicas, Exp. 328-330, Archivo de la CNCPC.

procedente del Museo del ex convento de Acolman.<sup>215</sup> La otra pintura es la de *San Antonio de Padua*, firmada por Luis Juárez, esta pieza ingresó en 1971 procedente del Museo de Santa Teresa de Querétaro.<sup>216</sup> En ambos casos, se les realizaron los estudios que de manera tradicional se hacían para entender el deterioro de las pinturas: observaciones a simple vista y con lentes de aumento, análisis bajo microscopio óptico de cortes estratigráficos, identificación del tipo de fibra constitutiva del soporte, análisis microquímico para identificar los pigmentos y aglutinantes presentes en la capa pictórica, observación y registro fotográfico con radiación ultravioleta. Respecto a la tabla procedente de Acolman no se encontraron datos de su restauración, en tanto que la pintura de *San Antonio de Padua*, aún sigue en el taller de caballete de la CNCPC y ha sido sometida a múltiples intervenciones sin éxito, desafortunadamente, las intervenciones de restauración no han sido documentadas, pero gracias a la información oral obtenida de los restauradores, se conoce que la primera intervención fue realizada en 1971-72 y consistió en la consolidación de los estratos pictóricos con cera-resina como adhesivo; la segunda restauración data de 1973 y consistió en la continuación del tratamiento anterior, más la aplicación de cola animal, ya que se observó el fracaso de la intervención anterior. Hacia 1993 se realizó una propuesta de conservación para la tabla, misma que no es sino una proposición para realizar más investigación en torno a la obra.<sup>217</sup>

Por otra parte, entre 1970 y 1980 dieron inicio proyectos de experimentación en los que se emplearon materiales sintéticos. Algunas pinturas requerían ser intervenidas con diferentes métodos a los ya conocidos, debido a su técnica de manufactura, materiales constitutivos y/o estado de conservación. Eugenia Militello reporta que las primeras piezas restauradas con materiales sintéticos fueron pinturas procedentes del Museo Nacional de Historia. Menciona tres pinturas datadas en el siglo XIX que se sometieron a un reentelado utilizando como tela para el nuevo soporte un textil de hilos de nylon y como adhesivo materiales sintéticos: el Paraloid B72® y el acetato de polivinilo, comercializado bajo el nombre de mowilith DM1H® y DM4®. Debido a que se trata de pinturas cuya época de

---

<sup>215</sup> Historia clínica, Exp. 153, Archivo de la CNCPC.

<sup>216</sup> Historia clínica, Exp. 1035, Archivo de la CNCPC.

<sup>217</sup> Alejandra Alonso Olvera, "Proyecto de conservación-restauración de la pintura sobre tabla "San Antonio de Padua" del pintor Luis Juárez", México, Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural, 1993. Este proyecto se encuentra anexo al Exp. 1035, Archivo de la CNCPC.

creación queda fuera del marco de estudio de la presente tesis, no se expondrá su proceso de restauración, sólo se pretende resaltar que en esta época se experimentaron tratamientos innovadores en cuanto al uso de materiales modernos.<sup>218</sup>

Los tratamientos de reentelado con tela de nylon o monofilamento se denominaron “reentelados transparentes”. Fueron implementados en los casos en que los soportes de las pinturas presentaban inscripciones o datos históricos relevantes para conocer la época de creación de la obra o para conocer algún suceso relacionado con el devenir de la pieza en el tiempo. El adhesivo más utilizado para este tratamiento fue el mowilith DM1H® y DM4®, mezclado en proporción de una parte de DM1H, una parte de DM4 y dos partes de agua.<sup>219</sup>

Vale la pena terminar el análisis de la restauración llevado a cabo en la segunda etapa de la historia de la disciplina aludiendo al criterio teórico que respaldaba la limpieza del barniz original presente en los cuadros novohispanos. Es bien conocido que las pinturas al óleo efectuadas durante el virreinato presentaban como parte de su técnica de manufactura una capa de barniz que servía fundamentalmente para dos cosas, una como recubrimiento protector y otra como una capa que proporcionaba saturación de los colores de la pintura y una superficie con un brillo intencional. Además, muchas pinturas presentaban capas de barnices coloreados, esto es, la aplicación en ciertas zonas de la pintura de pinceladas ligeras de barniz con partículas de pigmentos o lacas suspendidas. Su finalidad era matizar los colores y dar profundidad a los volúmenes. Los barnices más utilizados eran de resinas naturales, material que debido a su proceso de envejecimiento sufre un deterioro por autooxidación y alteración fotoquímica, lo cual tiene como consecuencia que el barniz se vuelva quebradizo, insoluble y cambie su color transparente a uno amarillo oscuro.<sup>220</sup> La alteración visual que implica un barniz envejecido en una pintura de caballete obliga a los restauradores a evaluar la necesidad de eliminarlo.

Como se mencionó anteriormente, durante la primera etapa de la restauración mexicana, las limpiezas del barniz se hacían eliminando por completo la capa oscura y

---

<sup>218</sup> Eugenia Militello, *op. cit.*, p. 21-34.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>220</sup> Gisela García, “Deterioro de barnices de resina damar adicionados con fotoestabilizadores por el efecto de la luz” (Tesis de licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles, México, ENCRM-INAH, 1999) p. 42-45.

amarilleada. Poco a poco, a partir de la observación de los casos particulares, los restauradores identificaron la presencia de barnices coloreados y se empezó a considerar la posibilidad de efectuar limpiezas parciales. En los textos que postulan los principios teóricos para la restauración de pinturas, ya se había planteado desde 1963 con la *Teoría del restauro* de Cesare Brandi y 1966 con el texto de Paul Philippot “La noción de pátina y la limpieza de las pinturas”, la pertinencia de realizar limpiezas parciales. Pese a que estos textos eran conocidos desde el inicio de los primeros cursos de restauración en Churubusco, la puesta en práctica del principio de la limpieza cuidadosa del barniz en la cual se procurase nunca llegar hasta la capa pictórica, fue muy difícil. La eliminación de los barnices envejecidos se realiza de manera físico-química mediante la aplicación de una mezcla de disolventes que se retiran mecánicamente con ayuda de un hisopo. Un restaurador debe tener mucho cuidado en el tiempo de acción del disolvente para que no sea muy enérgica la eliminación. Además, el barniz de cada cuadro novohispano tiene un comportamiento distinto, derivado de su proceso de envejecimiento y de cuánta capa de barniz se conserva. Así, la evaluación del deterioro del barniz y su procedimiento de remoción es una práctica empírica. Las limpiezas parciales son un ideal, casi nunca se logra dejar una capa homogénea de barniz original sobre la obra.

Ante esta problemática, los restauradores optaron por equilibrar los niveles de limpieza durante la reintegración cromática, es decir, cuando la eliminación del barniz se realizaba a una profundidad tal que los colores de las formas representadas se mostraban muy descubiertos, se barnizaba de manera tradicional y sobre esta capa nueva se procedía a la aplicación de una ligera veladura, ejecutada con acuarela como material pictórico con la que se matizaban los colores y la pintura adquiriría la calidad de materia antigua. Un ejemplo de lo anterior, fue la restauración de la pintura *Virgen del Rosario*, firmada por Nicolás Rodríguez Juárez. La pieza fue restaurada en la década de 1970 por los restauradores del Departamento de restauración, procedía del Museo Histórico de Churubusco y fue sometida al tratamiento general del reentelado holandés. En la historia clínica hay un breve reporte con la propuesta de intervención que dice: “Se hará la compensación de la pátina en caras

de la Virgen y del Niño (con acuarela)”.<sup>221</sup> Desafortunadamente no existe el registro fotográfico de la intervención.

Evidentemente, la reposición de la ‘pátina’ de una pintura de caballete a través de una reintegración cromática, es un acto contrario a los principios teóricos de la restauración. Al hacerlo, se está realizando una falsificación de la calidad formal y estética de la pieza.

### TERCERA ETAPA: 1989-1994

*Etapa de investigaciones en el área científica con la finalidad de entender los mecanismos de deterioro de las pinturas, tener certezas de la viabilidad de los materiales utilizados tradicionalmente en el área y con ello avistar nuevos métodos de tratamiento*

Después de la división definitiva de la dirección de restauración y la escuela, las responsabilidades del taller de caballete fueron consolidando un área de trabajo bien diferenciada. En contraste con la situación imperante durante la década de 1980 en la cual la relación entre Margarita Montaña, jefa del taller de caballete del departamento de restauración y Javier Padilla, jefe del taller de escuela desde 1983, era muy cercana y ambas instancias se ponían de acuerdo en tanto los criterios teóricos, técnicas y materiales utilizados en la restauración de las pinturas, hacia 1989 ocurrió un cambio en el sistema de labores del taller de la escuela, perfilándose hacia la formación de profesionales.<sup>222</sup> Fue a partir de 1989, que la escuela adquirió la responsabilidad administrativa del ingreso de las pinturas que trabajarían los alumnos en el taller. Antes de eso, toda la obra que ingresaba para su restauración a Churubusco, respondía a un trámite administrativo promovido por la Dirección de restauración, aunque el taller de escuela tomaba sus propias decisiones en

---

<sup>221</sup> Cfr., Historia Clínica, Exp. 22, Archivo de la CNCPC.

<sup>222</sup> Información obtenida por comunicación oral con Liliana Giorguli Chávez, México, ENCRM, junio de 2003.

materia de los casos que iban a restaurarse y se buscaba que las obras fueran casos interesantes para la formación de alumnos, considerando el objetivo didáctico del taller.

En 1988, Javier Padilla renunció a la jefatura del taller de caballete de la escuela y en su lugar se nombró a Liliana Giorguli Chávez como profesora titular. Ella había sido profesora adjunta de Padilla desde 1983.

Como se vio en el capítulo III, en esta época ocurrieron modificaciones significativas en el plan de estudios de la licenciatura en restauración. El carácter de cada uno de los talleres era el de seminario, en el cual, la idea era interrelacionar las diferentes disciplinas que contribuían con el conocimiento de los bienes culturales. En este contexto, la participación de Liliana Giorguli fue fundamental para la construcción del “seminario taller” de pintura de caballete.

El seminario taller de pintura de caballete se vio en la necesidad de conformar un equipo de trabajo propio. Antes de la llegada del químico Javier Vázquez Negrete en 1986, los análisis microquímicos y de cortes estratigráficos los realizaba Alejandro Huerta quien no se relacionaba con la formación de alumnos de manera sustantiva. Entonces, el primer esfuerzo de los profesores del taller fue generar un intercambio de conocimientos que permitiera aplicar los planteamientos del área de química a la intervención directa de las pinturas. Posteriormente se unieron los esfuerzos del área de biología con la participación de Alejandra Quintanar quien era especialista en la identificación de madera.

Como parte del seminario, se contaba con el apoyo del área de historia, representada por Guadalupe de la Torre. Las investigaciones históricas en esta época se enfocaban a definir la iconografía de las pinturas y a ubicar el contexto contemporáneo en el que se resguardaban las piezas. Posteriormente en 1997, el apoyo de historia a la Conservación fue personificado por Ana Garduño, especialista que logró darle a las investigaciones históricas el perfil que requería la disciplina. Con Garduño la línea de análisis fue dirigida hacia la comprensión del contexto de creación por autor, época o escuela pictórica, y en cuanto al uso y función contemporánea de la pintura. La investigación histórica tiene la finalidad de definir los valores estéticos, simbólicos y funcionales presentes en la pintura, para que la intervención procure mantenerlos en la mayor integridad posible.



Asimismo, la separación entre la dirección de restauración y la escuela, coincidió con la diversificación de las prioridades de la Conservación. En la década de 1980, en Churubusco ya no se trabajaba sólo obra de museos sino que mayoritariamente se requería solucionar la problemática de pinturas procedentes de templos e iglesias con actividad religiosa, dada la cantidad de piezas novohispanas todavía resguardadas en lugares de culto. Ante la llegada de obras cuya función se explicaba dentro del culto religioso de un grupo social específico, dio inicio un replanteamiento de los fundamentos de la conservación de pinturas en tanto criterios teóricos y técnicas de tratamiento.

En este sentido, el proyecto de conservación de las pinturas y los retablos novohispanos del templo de Santuario Mapethé, poblado ubicado en el estado de Hidalgo, constituye un ejemplo importante en el desarrollo de la disciplina. El proyecto inició en 1987 y en los primeros diez años se dio solución a la mayor parte de las problemáticas de conservación presentes en pinturas y retablos. El templo de Santuario Mapethé es un recinto religioso que mantiene vigentes las prácticas del culto católico. Los bienes que ahí se conservan son cinco retablos dorados, una serie de ocho óleos sobre tela de grandes dimensiones y un altar de ánimas ubicado en el sotocoro de la iglesia. El proyecto de conservación planteó la meta de la intervención como una acción que debería respetar la funcionalidad de las obras en el sitio y buscaría ante todo, su estabilidad material. Además, las obras serían presentadas en un estado de apreciación legible de sus valores estéticos. Esto último fue uno de los principales objetivos para la intervención del altar de ánimas, cuyo deterioro era extremadamente severo a causa de un incendio ocurrido en el recinto en el año de 1964.

El altar de ánimas se conforma de una predela de madera policromada y dos pinturas de gran formato que componen una representación de la Virgen del Carmen con las ánimas del purgatorio. Durante el incendio la figura central se quemó completamente, el deterioro se cuantificó en un 30% del total del formato. Lo que se conservaba del lienzo se encontraba muy frágil y en riesgo de mayores pérdidas. El proyecto de intervención en el sitio planteó la posibilidad de restituir la imagen en su totalidad, ya que la pintura pertenecía a un contexto inmueble con un ajuar religioso que conservaba casi íntegras sus cualidades estético-históricas, a pesar del paso del tiempo, el recinto correspondía a toda

una atmósfera histórica que databa desde su momento de creación a finales del siglo XVIII. Por lo anterior, era necesario devolver la función de la obra para el culto y sobre todo, se tenía información fotográfica de cuál era el estado de la pieza antes del incendio.

Así, la pintura central del altar de ánimas fue reconstruida por completo, con lo cual se logró la preservación de la función original de la pieza y su capacidad como testimonio histórico. [Fig. 15, 16 y 17] El método de reconstrucción de la imagen consistió en la realización de trazos generales mediante copia de los testimonios fotográficos, posteriormente se fueron plasmando las figuras y los fondos con pincelada suelta, tratando de imitar el original y siguiendo de cerca las fotografías. Finalmente, se optó por la técnica de *rigatino* para evidenciar la intervención, técnica que para este caso debiera denominarse ‘falso *rigatino*’ ya que la construcción de las formas no fue realizada por líneas de color yuxtapuestas sino que, sobre la creación pictórica de los restauradores, se colocarían líneas de color que ayudaran a distinguir -a cierta distancia de observación- el área de la obra que no es original. Cabe destacar que en la actualidad todavía no se realiza la última etapa de la propuesta, es decir, no se ha realizado la técnica que ayudaría a evidenciar la intervención mediante reintegración cromática, está pendiente un análisis crítico e interdisciplinario acerca del nivel de reconstrucción de la imagen.

La mención del proyecto de Conservación realizado en Santuario Mapethé da lugar a una aclaración sobre los límites de la presente tesis. No obstante la conciencia sobre su importancia para la evolución de la disciplina, en este estudio no se abordan a profundidad los proyectos realizados por los alumnos directamente en el lugar de exhibición de las pinturas, es decir, las restauraciones efectuadas en las prácticas de campo. Las implicaciones del trabajo en campo son fundamentales en la concepción de la disciplina, ya que están planteadas como un ejercicio académico que enfrenta a los profesionales en formación con casos reales de intervención, con problemáticas en las cuales se observa una mayor escasez de recursos que la experimentada en los talleres institucionales, además, de que se involucra con la restauración de obras en tiempos reales de intervención. Las variables que introduce el trabajo en campo a la comprensión del desarrollo histórico de la conservación de pinturas de caballete, obliga a que su estudio y análisis sea competencia de otro proyecto de investigación. La problemática de la intervención directa de las pinturas se

incrementa en el trabajo en campo, los factores a considerar son la infraestructura del sitio, el equipo y herramientas con las que puede contar el profesional en formación, el tiempo que se tiene para realizar la intervención, mismo que exige una solución más expedita y pragmática del deterioro de las pinturas. En ocasiones se tienen que realizar intervenciones de carácter emergente y al mismo tiempo, retomarse restauraciones planteadas e iniciadas en temporadas anteriores. Otro aspecto que determina la índole de la Conservación *in situ*, es que los alumnos se enfrentan al reconocimiento de las condiciones ambientales y el estado en que son exhibidas las obras e identifican la función social de las pinturas dentro de un contexto cultural específico.

Entre los proyectos de restauración realizados en el taller de caballete de la escuela durante la tercera etapa del desarrollo de la disciplina destacan los siguientes:

- Centro Cultural Altos de Chiapas. Fueron restauradas 9 pinturas novohispanas en 1990.
- Museo de Acolman. Fueron restauradas 37 pinturas entre 1990 y 1991.
- Museo del Carmen. Fueron restauradas 11 pinturas en 1993.
- Museo Regional de Durango. Fueron restauradas 8 pinturas entre 1992 y 1994.
- Santo Desierto de Tenancingo. Fueron restauradas 8 pinturas en 1994.

El número total de obras de las que se tiene un registro de su restauración es de 79 pinturas novohispanas. A partir del análisis de los informes de restauración producidos en esta etapa, se observó que en los últimos proyectos de intervención los criterios teóricos y el método de aproximación y estudio de las piezas fueron cambiando. Ya no se trabajaba con el fin de producir obra restaurada y sólo recurriendo a los conocimientos generales obtenidos de la experimentación directa de los profesionales en el taller, cada caso era evaluado de acuerdo con sus propias necesidades y con su deterioro particular. Los alumnos empezaron a formarse un marco analítico para evaluar el deterioro de los materiales y con ello, hacer una propuesta de tratamiento cuya finalidad fuera frenar el deterioro desde sus causas. Como se verá en lo sucesivo, fue hacia finales de esta época que las restauraciones eran resultado de una investigación básica en la cual se definía y comprendía cuál era el deterioro material de la pieza, cuáles sus causas y los mecanismos a través de los que

dichas causas habían generado los efectos de alteración visibles en la materia original. A este proceso de análisis ciertamente científico, se le denomina en el área de la Conservación como “dictamen del estado de conservación” y es un requisito fundamental previo a la enunciación de la propuesta de intervención. Este proceso de investigación alrededor de la pieza podría parecer lógico y natural en este momento pero hay que entender que a la disciplina le tomó décadas establecerlo y que incluso en la actualidad, muchas restauraciones erróneas derivan de la carencia de una investigación científico-humanística previa, con objetivos y conclusiones bien definidos .

Este cambio en la metodología de análisis e investigación acerca de las pinturas se refleja en el tipo de tratamiento general al que fueron sometidas. Haciendo un balance de los tratamientos generales de restauración realizados en las pinturas durante esta etapa, se puede concluir que en los primeros proyectos de intervención la mayoría de ellas fueron reenteladas. Un total de 71 piezas fueron sometidas al tratamiento general de reentelado a la cera-resina.

En contraste, en uno de los últimos proyectos de restauración, el correspondiente al tratamiento de piezas procedentes del Museo Regional de Durango efectuado en 1994, se implementaron los tratamientos de reentelado de contacto utilizando como adhesivo la pasta de harina y cola, conocida como ‘gacha’ y que como se mencionó en la primera parte de este capítulo, había sido muy utilizada en los primeros años de la disciplina en México. [Fig. 18] Cabe hacer mención de las razones por las cuáles se dejó de utilizar la ‘gacha’ para los reentelados de pinturas. Había un prejuicio respecto a la posibilidad de que durante su envejecimiento, esta pasta desarrollara microorganismos que alterarían el adhesivo y por consiguiente, el lienzo. Fue hasta 1996 que se realizó una tesis de licenciatura en la cual se revaloraban las ventajas del uso de este tipo de adhesivo.<sup>223</sup> En las conclusiones de la investigación se afirma que el método de reentelado de contacto ejecutado con gacha tiene la gran ventaja de ser fácilmente reversible, y con ello, permitir futuros tratamientos de intervención, además de que en condiciones estables de humedad y temperatura, es decir, en ambientes donde las fluctuaciones climáticas no sean radicalmente variables, el adhesivo se mantiene estable.

---

<sup>223</sup> Loubet Fernández, Mariela y Maite de Mugurutz Mendizábal, “Reentelado a la gacha” (Tesis de licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles, México, ENCRM-INAH, 1996) 90 p.

De las ocho pinturas que se trabajaron en el taller de caballete procedentes del Museo Regional de Durango, cuatro fueron sometidas al reentelado a la gacha. Se trata de una serie de obras del siglo XVIII, pintadas por Miguel Cabrera: La Coronación de la Virgen, la Presentación de la Virgen en el templo, La Circuncisión y la Adoración de los Reyes.<sup>224</sup>

Dentro de la escuela como institución académica, la gran mayoría de las investigaciones realizadas alrededor de las pinturas son producto de tesis de licenciatura. Durante esta tercera etapa en el desarrollo de la disciplina se observó un auge en la ejecución de proyectos de tesis que buscaban respuestas científicas para los problemas de conservación más urgentes. Así, se iniciaron los estudios sobre la implementación de nuevas técnicas y materiales de restauración, se analizaron sus características y propiedades físico-químicas y se pusieron a prueba para evaluar si era pertinente utilizar nuevos productos en las obras que constituyen el patrimonio nacional. En este punto cabe mencionar que en México hasta finales de 1980 y sobre todo en la década de 1990, fue que se empezaron a probar nuevos materiales y técnicas para la restauración de pinturas de caballete, como resultado de la difusión de las investigaciones científicas que los centros de restauración extranjeros habían publicado.

Uno de los eventos importantes impulsados por la escuela con el objetivo de actualizar los conocimientos sobre conservación y restauración de pinturas fue el curso de conservación de pintura de caballete sobre tela, efectuado en México, en colaboración con el Instituto Getty del 15 de junio al 14 de agosto de 1987. El curso se llamó “Actualización para América Latina. Seminario taller de conservación de pinturas sobre tela” y entre sus contenidos se encontraban textos sobre materiales de restauración, disolventes, procesos de intervención, y criterios teóricos, entre ellos destacan el de Caroline Keck, “Lining adhesives: Their history, uses and abuses”, publicado desde 1977 por el American Institute for Conservation; el de Gustav A. Berger, “Application of heat-activated adhesives for the consolidation of paintings” publicado en 1971 por el International Institute for Conservation, y el de Nathan Stolow, “Solvent action” publicado en 1976 por el International Institute for Conservation.

---

<sup>224</sup> *Vid infra*, Apéndice 2, Informes de restauración de 1995, en Centro de Documentación, ENCRM.

Este curso fue importante para el desarrollo de las técnicas de intervención de pintura en México, fue el momento de estudio y reflexión sobre los nuevos materiales empleados en restauración de pintura, tales como el uso de adhesivos sintéticos para consolidación de la capa pictórica y el reentelado. A partir de esto, se introdujeron en la escuela de restauración, nuevos métodos que poco a poco y gracias a la experimentación local se fueron aplicando a la intervención de pintura novohispana.

Otro aspecto a destacar en cuanto a la implementación de nuevos materiales para la conservación de pinturas es la utilización de geles para la eliminación del barniz envejecido. En 1986 el investigador Richard Wolbers<sup>225</sup> impartió un curso en la escuela sobre nuevos métodos para la limpieza de pinturas, en el cuál sugería la utilización de los geles.<sup>226</sup> Su implementación tardaría casi diez años, tiempo necesario para realizar pruebas y sobre su preparación y aplicación. Los primeros geles utilizados en la limpieza de caballete fueron los de ácido abiético, xilol y deoxicolato, en 1994, sin embargo, la primera referencia sobre su uso dentro de un documento de restauración de pintura de caballete, se encuentra en los informes correspondiente a la intervención de las obras procedentes del Museo de Guadalupe Zacatecas, efectuada en 1997.<sup>227</sup>

Una realidad por la que ha atravesado la investigación científica que se realiza en la escuela, en materia de conservación de pintura de caballete, es la realización de experimentos utilizando el equipo elemental con que cuenta el laboratorio de química. Como se dijo arriba, en esta etapa del desarrollo de la disciplina surgieron importantes cuestionamientos sobre la efectividad de los tratamientos que se aplicaban de manera tradicional sobre las pinturas y se pugnó por la introducción de nuevos materiales o técnicas de aplicación o simplemente, por la mejoría de las mezclas de adhesivos, consolidantes o disolventes empleados.

La investigación experimental se realizaba en el taller utilizando probetas con capa pictórica, las cuales eran sometidas a sencillas pruebas físicas de comportamiento. A partir

---

<sup>225</sup> Entre sus publicaciones destacan: *Notes for Workshop on New Methods in the Cleaning of Paintings*, The Getty Conservation Institute and The Canadian Conservation Institute, Ottawa, 1988, y *Cleaning Painted Surfaces. Aqueous Methods*, Archetype, London, 2000.

<sup>226</sup> Información obtenida por comunicación oral con el químico Javier Vázquez Negrete, México, ENCRM, Junio de 2003.

<sup>227</sup> *Vid*, Laura Elena Ortega Gama, Informe de restauración de la obra titulada *Cristo picado por un guardia*, México, ENCRM, 1997-1998.

de los resultados obtenidos con este tipo de experimentación se definían algunos tratamientos para dar solución a problemáticas específicas. Tal fue el caso de las pruebas realizadas por Alexis Yarto en 1994, con diferentes mezclas de cera-resina para encontrar un adhesivo que resistiera las altas temperaturas del lugar de exhibición al que estaba destinada la pintura titulada *Ecce Homo*, el Museo de Loreto en Baja California Sur.<sup>228</sup> El motivo para la realización de un experimento con diferentes mezclas de cera fue que en 1989, durante el proyecto de restauración de 15 cuadros ubicados en la Misión de Nuestra Señora de Loreto Concho, Baja California Sur, sitio cuyas condiciones climáticas son extremas, se realizaron reentelados de consolidación utilizando la mezcla de cera resina que se empleaba cotidianamente en la Ciudad de México, una proporción de 7 partes de cera de abeja, 2 partes de resina damar y 1 parte de resina elemí, la cual no funcionó en el clima caluroso del lugar, ya que no solidificaba por completo y por ende, era incorrecta la adhesión entre las telas.

Así, se requería que la mezcla de cera resina tuviera un punto de fusión más alto y con base en el conocimiento de los restauradores de la dirección general de restauración, se experimentó con una mezcla que contenía cera de carnauba, material que tenía un punto de fusión mayor al de la cera de abejas. Con el experimento se concluyó que la mezcla de consolidante más adecuada tendría la proporción de 50% de cera de abeja, 30% de resina damar y 20% de cera de carnauba. Su punto de fusión se encontraba entre 71 y 74°C.

Con el caso anterior se ejemplificó cómo la investigación previa y la experimentación científica son fundamentales para la correcta intervención de una pintura. Si no se hubieran considerado los factores históricos de la obra, su contexto y función actual y por supuesto, entendido cuál era su problemática de deterioro, la intervención habría sido un fracaso. Sin embargo en este punto aparece un cuestionamiento que ha prevalecido desde el origen mismo de la historia de la disciplina mexicana. Si bien es cierto que la teoría de la restauración establece que toda intervención deberá estar precedida de un estudio científico y humanístico, también es cierto que dependiendo el estado de conservación de una pieza, se define la profundidad de la investigación previa. Así, una obra cuya problemática se observa en la presencia de pequeños faltantes, quizá la

---

<sup>228</sup> Alexis Yarto, Informe de restauración de la obra titulada *Ecce Homo*, procedente del Museo Nacional de Historia, México, ENCRM, 1994.

deformación del plano y quizá la inestabilidad del bastidor, no requiere una investigación exhaustiva para poder proponer un tratamiento que combata el deterioro correctamente, a diferencia por ejemplo, de una pintura cuyos estratos pictóricos se encuentren disgregados a causa de la degradación del aglutinante original y que mediante los métodos conocidos de consolidación no se logre devolver la cohesión entre las partículas de pigmento y medio, o una pintura cuya técnica de manufactura implique la invención de un sistema de estabilización y montaje especial, o una pintura cuyos faltantes sean tan extensos que impidan interpretar cómo era la representación original y por lo cual, sea difícil devolver su función como medio de transmisión de significados.

Esta es la situación real de la restauración, en muchos casos se interviene una pintura antes de tener resultados concretos de la investigación, todo depende del estado de conservación de la pieza. Las piezas cuyo deterioro es tan complejo que resulta imposible intervenir para lograr su estabilización material o avanzar en la restauración sobre la imagen, por ejemplo, en materia de eliminación de agregados pictóricos, sí implican una investigación. Los profesionales en restauración son capaces de distinguir cuando la investigación es indispensable para la intervención, de no hacerse ésta, es seguro que la intervención sería errónea y muy posiblemente se estarían alterando en gran medida los datos contenidos en la materia de obra y los significados históricos y estéticos que la pieza transmite. Es falsa la afirmación de que: *En México, la mayoría de los restauradores se esfuerzan por investigar lo más posible sobre el bien antes de proponer un tratamiento[...]* cualquier intervención siempre debe fundamentarse en una investigación, lo más completa posible de las características materiales y sociales del bien y de su contexto.<sup>229</sup> La disciplina merece que se ubique la realidad de la profesión, puesto que sólo conociendo cuáles son los aciertos y errores que se cometen en la práctica cotidiana, se puede perfilar un crecimiento positivo.

En suma, la realización de una investigación exhaustiva como requisito previo a una restauración, es aplicable sólo a ciertos casos. Pero es importante entender que la Conservación, es cada día con mayor razón, una disciplina cuyo objetivo no es únicamente la intervención directa de la obra sino también, la interpretación de la importancia de la

---

<sup>229</sup> Cfr., Rebeca Alcántara, *op. cit.*, p. 122.



obra en la época actual y la generación de conocimientos en torno a la pintura, a sus valores artísticos, sus materiales constitutivos y su técnica de manufactura. La Conservación es entonces una ciencia, que aún se encuentra planteando sus métodos de creación de conocimiento.

En lo que respecta al desarrollo de la conservación de pinturas en el taller de la Dirección de Restauración, se puede afirmar que no hubo un replanteamiento de los métodos, materiales y técnicas de intervención tan sustantivo como el que se generó en la escuela. Como se mencionó antes, el objetivo de la dirección era ejecutar acciones de conservación, preservación y restauración de las pinturas, en este sentido, la investigación se realizaba de forma esporádica y con instrumentos rudimentarios de análisis.

Como puede verse en el Apéndice 3, la cantidad de obra que ingresó al taller disminuyó considerablemente. El número total de piezas que recibió el taller fue de 48 y los lugares de procedencia de la mayoría de ellas fueron el ex convento Actopan Hidalgo, el Museo Nacional del Virreinato y el Centro Cultural Altos de Chiapas. Es un hecho que la fuerza de trabajo de los alumnos de la escuela fue mucho mayor que la del personal que laboraba en la dirección de restauración, de ello derivó la disminución de la producción global de obra restaurada por parte del taller.

Es imposible definir cómo fue la evolución de los tratamientos de restauración y si hubo algún avance en cuanto criterios teóricos y materiales en esta etapa, ya que se observa una carencia de información muy severa en las historias clínicas. Tras la revisión en archivo, se advirtió que la mayoría de los expedientes de obra generados posteriormente a 1980, sólo tienen una hoja con los datos de la pieza y a veces, algunas fotos de los tratamientos. Inclusive, en ese año cambió el formato de historia clínica usado en la coordinación, haciéndose más resumido.<sup>230</sup> Entre 1983 y 1995, el 95% de los expedientes de obra que se resguardan en el Archivo de la CNCPC carecen de datos suficientes sobre la restauración. Esta aproximación cuantitativa a la escasa cantidad de información que se conserva sobre las pinturas trabajadas, sobresalta notablemente si se toma en cuenta el dato proporcionado por Agustín Espinosa, respecto a que *entre 1989 y 1994, la institución [Dirección de Restauración] se dedicó a llevar a cabo proyectos de conservación de gran*

---

<sup>230</sup> Vid, Historias clínicas a partir del Exp. 404, Archivo de la CNCPC.

*magnitud en obra bajo custodia del INAH y en lo respecta a pintura de caballete, se restauraron 949 obras.*<sup>231</sup> Es seguro que las obras a las que hace alusión no son las piezas que se trabajaron dentro del taller de caballete, pero, de esos tratamientos también debería haber un informe de intervención o por lo menos una historia clínica de las piezas. Además, la cantidad suena irreal si se considera el número total de restauradores que trabajaban para la dirección y su capacidad de intervención, baste recordar que en la época de mayor producción de piezas restauradas hacia dentro del taller e incluyendo la fuerza de trabajo de los alumnos de restauración, la cantidad de piezas trabajadas fue de 311.

En tanto los expedientes de archivo, se observa una disminución radical en el contenido de las historias clínicas realizadas por los restauradores de la dirección de restauración. Pareciera que la necesidad de producir grandes cantidades de obra restaurada haya sido el motivo de descuidar la producción de investigaciones y reportes que era propia de la disciplina, o quizá que desde la separación definitiva entre escuela y dirección, sólo con los alumnos se haya promovido la documentación de las restauraciones. Destaca el hecho de que la restauración de piezas relevantes por su problemática o por sus valores históricos, estéticos o funcionales, sí hayan sido objeto de un informe de tratamientos, del mismo tipo que las investigaciones realizadas en la escuela, pero la cantidad de informes de restauración es tan poca que resulta alarmante la carencia de información. En total sólo hay tres informes sobre restauración pintura de caballete, vale la pena enlistarlos:

- Raúl Munguía Ortega, “Informe del trabajo realizado a la obra titulada “la Anunciación” procedente del Museo Nacional del Virreinato”, México, CNRPC-INAH, 1995. Con fotos del tratamiento, estado de la obra antes y después de la intervención.<sup>232</sup>
- Juan Manuel Rocha y Gloria Sánchez Valenzuela, “Informe de restauración de la obra titulada “Cristo Flagelado” procedente del Museo de Guadalupe Zacatecas” CNCPC-INAH, 1995. Este informe incluye una propuesta de conservación e historia clínica realizada en junio de 1993. Con fotos del tratamiento, estado de la obra antes y después de la intervención.<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> Agustín Espinosa, “Restauración del patrimonio cultural mueble”, *op. cit.*, p. 287.

<sup>232</sup> Exp. 1079, Archivo CNCPC.

<sup>233</sup> Exp. 1073, Archivo CNCPC.

- Ma. Eugenia Marín y Juan Hernández, “Informe de los trabajos de conservación realizados a la tabla de La Asunción, atribuida a Fray Alonso López de Herrera” México CNCPC-INAH, 2002.<sup>234</sup>

La restauración de la obra titulada *La Anunciación*, fue intervenida según el tratamiento general del reentelado a la cera resina. El informe de restauración es muy breve y no explica detalladamente cuál era la problemática de deterioro de la pieza. Se detectó a partir de la toma de radiografías que la pintura presentaba múltiples repintes que ocultaban la calidad original de la obra, por ello, uno de los procesos en el tratamiento de la imagen fue la eliminación de los agregados pictóricos. [Fig. 19]

Por lo que se refiere a la intervención de la obra: *Cristo Flagelado* o *Rey de Burlas*, en el informe de restauración se le registra como una obra creada en el siglo XIX, sin mencionar los fundamentos de la datación. Se trata de un pintura que no posee firma ni fecha y cuyas características formales la ubicarían en el siglo XVIII. De acuerdo con la metodología bajo la cual se construyó la presente tesis, la obra *Cristo Flagelado* quedaría fuera del análisis presente, sin embargo, se ha retomado este caso porque esta pieza, de acuerdo con su técnica de manufactura y sus cualidades estéticas, se puede considerar dentro de la tradición artística de la época novohispana, además de que es uno de los pocos casos de intervención que está acompañado de información escrita relevante para entender la mecánica de restauración propia de la tercera etapa del desarrollo de la disciplina.

En principio debe señalarse que se trata de una pintura que presenta capa pictórica por el anverso y reverso, como si la intención del pintor hubiese sido comunicar la idea de tridimensionalidad en la pieza, pese a que por naturaleza, la pintura de caballete tiene un carácter bidimensional. Además se trata de una pieza procedente de un museo, de la cual se exigía ser presentada en toda su artísticidad y valoración histórico-estética. El deterioro que presentaba la pieza no era muy severo, sin embargo, había alteraciones en el soporte y lo más importante, debía proponerse un método para su montaje, en el cual, se pudiera dar solución a la necesidad de tensado de la obra sobre un bastidor y al mismo tiempo, que pudiese ser apreciada en su totalidad por los dos lados. En el expediente de obra se

---

<sup>234</sup> Exp. 395, Archivo CNCPC.

localizaron dos evaluaciones y dos propuestas diferentes para la restauración de la pieza y en ninguna de ellas hay productos de investigación alrededor de la obra. No es posible saber porqué la pieza carecía de un sistema correcto de sujeción hacia el bastidor, si la pieza había sido recortada o montada en una época posterior a su factura sobre un bastidor más pequeño e inadecuado, etcétera. Al parecer, la principal preocupación para los restauradores fue colocar la pintura dentro de un sistema que mostrara en toda su extensión a la obra, puesto que era una pieza perteneciente a un discurso museográfico y la función primaria de la pieza era totalmente desconocida. Ante tal problemática, en 1995 se reunió un consejo de restauradores para definir una propuesta de intervención correcta. El grupo estaba integrado por:

- Luciano Cedillo, Director de Patrimonio Cultural
- Magdalena Morales Rojas, Directora de talleres
- Alejandro León Gómez, restaurador del taller de escultura
- Juan Hernández y Ma. de la Luz Rodríguez Rosete, restauradores del taller de caballete
- Rolando Araujo, restaurador del taller de cerámica
- Marie Vander Meeren, restauradora del taller de materiales gráficos
- Martha Guajardo, restauradora del taller de textiles
- Julio R. Chan, restaurador del taller de material etnográfico

Este consejo definió que era necesario realizar primero una investigación en cuanto al uso de materiales, comportamiento y resistencia de éstos. Además de diseñar una técnica de aplicación de estos materiales. Finalmente a la pintura se le colocaron bandas de lino con Beva 371® film, material adhesivo, a través de las cuales se permitía su unión hacia un nuevo bastidor de madera. Las bandas cubrían una parte mínima de la pintura original por el reverso y para disimular su efecto, fueron reintegradas cromáticamente de acuerdo con los colores del área perimetral. [Fig. 20, 21 y 22]

La reunión de un grupo de profesionales para evaluar y dar solución al caso del *Cristo Flagelado* constituye el primer antecedente registrado en la documentación sobre la

toma de decisiones en consenso, actitud positiva para la conservación del patrimonio ya que sólo mediante la confrontación de puntos de vista puede limitarse la intervención hacia lo único necesario para lograr la preservación de un objeto.

En lo concerniente a la restauración de la pintura la *Ascensión del Señor*, se trata de un caso que fue intervenido hasta el año 2000, por lo tanto, su problemática se explicará en la cuarta etapa del desarrollo de la disciplina.

#### CUARTA ETAPA: 1995-2004

*Conservación y restauración de pintura de caballete como resultado de una investigación interdisciplinaria y toma de decisiones bajo el esquema de participación de todos los actores involucrados con el patrimonio cultural*

Sin duda, el parteaguas en materia de conservación de pinturas de caballete dentro del desarrollo de la disciplina, fue la intervención de la pintura titulada *La Adoración de Santiago a la Virgen del Pilar*, firmada por Gaspar Conrado, procedente del sagrario de la catedral de Puebla. Esta obra fue intervenida en el taller de caballete de la ENCRM entre 1996 y 1999. Por vez primera, la restauración fue resultado de un ejercicio de investigación interdisciplinaria y de la participación conjunta de diversos sectores sociales involucrados con la pieza.<sup>235</sup>

La pintura fue objeto de una investigación sistemática en la que participaron especialistas del área de historia del arte, química, biología y conservación. Asimismo, la intervención directa fue resultado de varias generaciones de alumnos en proceso de formación. La metodología de estudio, análisis e intervención de la Virgen del Pilar sintetizó el esfuerzo generado desde años atrás por lograr la conjunción de cada una de las áreas que teóricamente deberían colaborar con la Conservación. Dicha conjunción implicó también la consideración directa de la función contemporánea de la obra dentro de su contexto de exhibición. Con esta restauración se puso de manifiesto que para lograr una

---

<sup>235</sup> Liliana Giorguli Chávez y Javier Vázquez Negrete, *loc. Cit.*

intervención correcta no era suficiente la investigación histórica, estética y tecnológica de la pieza, realizada desde el ámbito académico, sino que había que entender la funcionalidad del objeto en la época actual, conocer el grado de estimación social en que se encontraba la pieza e interpretar cuál sería su destino, o sea, cómo sería su vida futura. Bajo esta nueva consideración de la unidad y contexto de la pieza, fue indispensable abrir los límites propios de la disciplina hacia la participación de los personajes involucrados con la existencia del objeto. [Fig. 23 y 24]

La conservación de la Virgen del Pilar es un ejemplo de hacia dónde debe dirigirse el trabajo académico y social del profesional en restauración. Por un lado, es fundamental que se garantice la preservación de la pintura y su transmisión hacia el futuro, y por el otro, el trabajo de restauración es motivo de una investigación muy especializada que contribuye con el proceso de conformación de conocimientos acerca de la pintura novohispana, los pintores, las técnicas y los materiales por ellos empleados.

Como se mencionó en el Capítulo III, a partir de 1995 se observó una participación más estrecha entre el equipo de docentes que conformaban el taller de caballete de la ENCRM. Desde esta época, el trabajo de investigación y ejecución de tratamientos de conservación de pinturas fue más consistente y sentó bases más sólidas, producto de anteriores esfuerzos por consolidar la disciplina.

Entre los principales proyectos de restauración encabezados por la escuela figuran:

- Santo Desierto de Tenancingo
- Museo Regional de Tlaxcala
- Museo Nacional del Virreinato
- Museo Nacional de Historia
- Museo Guadalupe Zacatecas
- Capilla de Tlacotes Zacatecas
- Parroquia de San Matías de Pinos Zacatecas
- Museo de Arte Religioso, ex convento de Santa Mónica

En el Apéndice 4 se aprecia la cantidad de obra que se restauró en cada año, de acuerdo con su lugar de procedencia.

En 1995 se llevó a cabo el proyecto de reestructuración del Museo Nacional del Virreinato, bajo patrocinio del patronato Adopte una Obra de Arte. En ese proyecto, la escuela participó en la restauración de ocho pinturas, trabajo que fue compensado con recursos financieros que se destinaron a la compra de las lupas estereoscópicas que hasta la fecha se utilizan en el taller.<sup>236</sup>

Además, los resultados de la intervención de las pinturas del MNV, fueron sobresalientes en materia de registro y documentación de la intervención. Los informes de restauración producidos por los alumnos que trabajaron estas piezas, son los primeros que reúnen de manera sistemática la información generada de las diferentes áreas de conocimiento que complementan a la Conservación.<sup>237</sup> De ahí en adelante, los informes de restauración son un documento que compila la investigación generada en torno a la obra y el proceso metodológico de intervención directa del cuadro.

Un informe de restauración contiene, en términos generales, los datos de identificación de la pintura, el marco histórico en que se define el contexto de creación, la época, autoría, iconografía de la imagen representada y fortuna crítica de la representación. También incluye información sobre la composición formal y el estilo pictórico de la imagen. Hay un análisis de la técnica de manufactura y los materiales constitutivos resultado del examen óptico de la pintura, con luces y lentes de aumento, radiación ultravioleta y rayos X, así como de los resultados de los análisis de laboratorio: cortes estratigráficos, microquímica, identificación de fibras textiles y de maderas. Lo anterior es el fundamento lógico de la interpretación del deterioro presente en la pieza así como del dictamen del estado de conservación. Asimismo, el informe contiene la propuesta de tratamientos que expone el objetivo general de la restauración que se realiza sobre la pintura, con base en los criterios y principios teóricos que regulan la acción directa. Finalmente se explica cuál fue el proceso de intervención de la obra, describiendo cada

---

<sup>236</sup> Información obtenida por comunicación oral con Liliana Giorguli Chávez, México, ENCRM, junio de 2003.

<sup>237</sup> *Vid.*, Cynthia de la Paz Apodaca, "Informe de restauración de la obra titulada: *Virgen de Guadalupe*", México, ENCRM, 1995.

tratamiento, las técnicas de aplicación y los materiales utilizados. Todo informe se ilustra con esquemas y fotografías que aluden a los resultados de la investigación y a los tratamientos realizados.

El informe de Conservación es un producto de investigación sistemática y los datos en él presentados son muy valiosos para cualquier interesado en las pinturas de caballete. Las conclusiones que ésta área de estudio proporciona alrededor de las pinturas son un complemento para los estudios de otras áreas del conocimiento, en particular de la historia del arte. Una restauración puede cambiar las atribuciones de una pintura a un autor determinado, explicar el proceso de transmisión de conocimientos de un pintor a un discípulo, definir el proceso de creación de pinturas de un pintor en específico, o sea, su manejo de las mezclas de pintura, los materiales empleados, los efectos pictóricos, las herramientas del pintor, e inclusive puede ofrecer datos que podrían ayudar a interpretar la realidad cotidiana de los artistas en tanto la obtención de sus materiales, la reutilización de piezas, la división del trabajo gremial, etc.

Entonces, la Conservación contribuye a confirmar o a generar nuevas líneas de investigación acerca de las pinturas de caballete. Por citar algunos casos interesantes sobre aportaciones de la Conservación a la historia del arte, durante la restauración de *La Adoración de Santiago a la Virgen del Pilar*, se descubrió la firma de Gaspar Conrado debajo de los agregados pictóricos que fueron aplicados a la pintura en el siglo XIX, con motivo del cambio de lugar de exhibición de la pieza. Esta pintura había sido atribuida por los historiadores del arte a Diego de Borgraf. Otro caso es el de la pintura titulada *La Dolorosa*, procedente del MNV. Esta pieza está firmada por Juan Tinoco y después de los análisis químicos de los pigmentos presentes en la capa pictórica, se encontró que el color azul correspondía al pigmento Azul de Prusia, material sintético, descubierto en Alemania en el año de 1704. Puesto que Tinoco murió en el año de 1703, los análisis químicos obligan a replantear el significado y valoración histórica de la obra, en este sentido, obligan a realizar un estudio más amplio sobre la producción pictórica de Tinoco y ubicar en ella, el lugar que tendría *La Dolorosa*.<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> Cfr., José Armando Montero Medina, *La Dolorosa de Tinoco*, Informe de restauración, México, ENCRM, 1996.



Durante la cuarta etapa del desarrollo de la Disciplina, el taller de caballete de la escuela realizó la conservación de importantes colecciones de pintura novohispana, como lo fue la serie de once cuadros referentes a la vida de la Virgen María y del niño Jesús, pintados por José de Ibarra. La procedencia de la serie es la capilla de Tlacotes, en Zacatecas, lugar que continúa en funciones de culto religioso. La conservación de esta serie demuestra un trabajo de investigación interdisciplinaria, así como la homogeneización de los principios teóricos de intervención en cada tratamiento, sobre todo respecto al deterioro de la imagen.<sup>239</sup>

El estado de conservación de las obras era muy variable, había cuadros con pérdidas de hasta 30% del total de la imagen y otros con pequeños orificios y roturas del soporte. El proyecto de intervención estuvo encaminado a devolver la estabilidad material y la unidad visual a las pinturas, así, el criterio de intervención planteado para solucionar el problema de las lagunas en la imagen, fue el de reconstrucción con base en la información visual que ofrecían las pinturas de la serie. El caso de la pintura titulada *Inmaculada Concepción* ayuda a explicar el criterio de intervención para la serie de Tlacotes.<sup>240</sup> Se trata de la representación de la Virgen María en su carácter de joven virgen, que tradicionalmente se representa como una figura femenina suspendida en un paisaje celeste rodeada de ángeles. El deterioro que presentaba la pieza consistía en la pérdida de la parte superior del lienzo, además de un gran faltante de estratos pictóricos ubicado justo sobre el rostro de la Virgen que se prolongaba hacia el centro de la representación.

Esta obra como parte de una serie ubicada en un recinto en culto dentro de una pequeña comunidad, era considerada como parte del ajuar que ornamentaba el templo, a modo de escenografía de los ritos religiosos. Dada su utilidad, los usuarios exigían un estado de conservación estable y por supuesto, la continuidad a las formas plasmadas. Cabe mencionar que las obras más deterioradas de la serie eran justamente las que se encontraban guardadas dentro de la sacristía del templo, fuera de la vista de la gente y el resto decoraba los muros de la nave. Ante ello, los restauradores tomaron la decisión de reconstruir el

---

<sup>239</sup> *Vid supra*, Apéndice 2.

<sup>240</sup> Anneliese Kriebel R., Informe de restauración de la obra titulada *Inmaculada Concepción*, México, ENCRM, 1998.

rostro de la Virgen, en un ejercicio reflexivo e hipotético. Se hizo el resane de los estratos pictóricos para obtener el nivel de la capa pictórica en las áreas con pérdida de material y se realizó la reintegración cromática bajo la técnica de *rigatino* que permite identificar las áreas reconstruidas a corta distancia de observación. Cabe destacar que en el ejercicio de definir cómo era el rostro de la mujer, se optó por una comparación de composición formal y estilo técnico pictórico entre los cuadros que conformaban la colección y las obras novohispanas firmadas por Ibarra que correspondían a la misma temática. [Fig. 25, 26 y 27]

Este caso de reconstrucción de la imagen ejemplifica cómo en el ámbito de la ejecución real de las restauraciones es difícil ceñirse a los principios teóricos más estrictos de la disciplina. La postura manejada desde las cartas de Atenas y Venecia sobre la prohibición de realizar reconstrucciones, así como la famosa afirmación de Cesare Brandi de que la restauración termina ahí donde comienzan las hipótesis, no coinciden con las necesidades más reales de los usuarios del patrimonio de quienes, en última instancia, depende la preservación de los objetos hacia el futuro.

Como se observa en el Apéndice 2, en esta cuarta etapa del desarrollo de la disciplina la intervención de la pintura de caballete fue resultado de una investigación sistemática. La restauración buscó solucionar la problemática de deterioro particular en cada pintura, no se aplicaron fórmulas generales de tratamiento y el uso de diferentes técnicas y materiales de intervención respondió a las necesidades propias de la obra. Hay una variedad muy sensible de soluciones al deterioro.

La Conservación es más consciente de su responsabilidad como actividad que traduce en el presente los significados y valores de los objetos del pasado. Sin duda, la disciplina contemporánea sabe que cualquier tratamiento realizado sobre una pintura va a modificar en cierta medida su capacidad de comunicación con el espectador. La intervención está condicionada por el contexto cultural de la época presente, por la ideología del momento actual, por el gusto estético imperante en el ámbito cultural mexicano y por la capacidad tecnológica de los centros de restauración. Así, se sabe que las restauraciones del futuro se encargarán de cuestionar las restauraciones realizadas hasta hoy, de volver a intervenir los cuadros desde otra óptica y de comprobar que las restauraciones son medidas temporales.

Hasta aquí se ha abordado el desarrollo de la disciplina en cuanto al trabajo de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, una de las dos instituciones encargadas de la conservación y restauración de pinturas novohispanas dentro del Estado mexicano. Como se mencionó arriba, la restauración de pintura de caballete realizada por la Dirección de restauración, llamada actualmente Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, ha tenido un desarrollo más lento que la escuela en materia de investigación e implementación de mejores técnicas de tratamiento. Además, la carencia de informes indica que la mecánica de trabajo de la coordinación continúa en la misma línea que durante la tercera etapa histórica de la disciplina.

Tras una observación de los registros de entrada y salida de obra en el taller de caballete de la coordinación a partir de 1995, se puede afirmar que disminuyó considerablemente la cantidad de obra restaurada. El ingreso total de obras hasta 2002 fue de 34 pinturas, se trata de piezas procedentes de diferentes museos que no constituyen una propuesta global de conservación que permita analizar la evolución del trabajo.<sup>241</sup>

En el taller de caballete de la coordinación se encuentran algunas piezas rezagadas cuya problemática de deterioro aún no puede ser resuelta por los profesionales. En el trabajo práctico del taller, solamente aquellas obras que no pueden ser restauradas bajo los métodos tradicionales implican una investigación seria. Solo la incapacidad de resolver los casos complejos obliga a realizar un análisis completo de la pintura, además la toma de decisiones sobre los casos complejos es resultado de una discusión llevada a cabo internamente en la institución. No existe un foro abierto para el intercambio de conocimientos y para la toma de decisiones entre todos los posibles implicados en la preservación de las pinturas, y la investigación generada alrededor de las pinturas es de carácter básico, no se realizan estudios con diferentes técnicas analíticas que permitan comprender de manera global los mecanismos de alteración de los materiales constitutivos y la técnica la pintura para con ello, poder formular una mejor propuesta de conservación.

Las obras que se encuentran rezagadas en el taller son las pinturas sobre tabla. Un caso que fue resuelto en los últimos años, correspondiente a una pieza que ingresó al taller

---

<sup>241</sup> *Vid supra*, Apéndice 3.

desde 1975, es el de la tabla titulada *La Ascensión del Señor*, que fue restaurada en el año 2002.<sup>242</sup> Esta pieza se encuentra atribuida a fray Alonso López de Herrera.

El informe de restauración reporta que la obra presentaba una intervención anterior muy extensa, realizada posiblemente en el siglo XIX con el fin de renovar la tabla que se encontraba muy alterada debido al intenso ataque de insectos xilófagos que debilitaron la madera. La intervención anterior consistía en la reposición de gran parte de los tablones de madera, en el resane sobre las áreas recompuestas y la reintegración cromática total que además de invadir zonas de pintura original, había sido aplicada con poca calidad artística y bajo un criterio de falsificación. [Fig. 28 y 29] Los materiales utilizados en la intervención fueron evaluados como inadecuados para la conservación de la obra, se trataba de un adhesivo de resistol 850® usado para unir los agregados de madera y de resinas sintéticas usadas en el resane. Como investigación previa a la propuesta de intervención, los restauradores de la coordinación realizaron análisis de identificación de la madera y las fibras del entelado del panel, así como estudios con radiación ultravioleta, rayos X, observación a simple vista y con lentes de aumento. En el texto del informe dice: En esta intervención se logró realizar un trabajo interdisciplinario en el que participaron tanto el área de Química y Biología como la de restauración para dar como resultado una metodología científica en los procesos realizados.<sup>243</sup> Resalta el hecho de que hacia 2002 se hable de una ‘metodología científica’ aplicada al área de la Conservación, y se refiera solamente la realización de algunos análisis y no de los que en teoría, se deberían aplicar para las propuestas integrales de conservación de las pinturas de caballete.<sup>244</sup>

La propuesta de conservación-restauración de los profesionales, consistió en dotar de una mejor estabilidad a la tabla, eliminando las intervenciones anteriores y poniendo en su lugar materiales compatibles con el original, que tuvieran un comportamiento parecido a la madera constitutiva del panel a través de un sistema adecuado para regular los movimientos normales de las fibras ante los cambios de humedad y temperatura. [Fig. 30 y 31]

---

<sup>242</sup> Eugenia Marín y Juan Hernández, “Informe de los trabajos de conservación realizados a la tabla de la Asunción atribuida a Fray Alonso López de Herrera” México, CNCPC-INAH, 2002.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>244</sup> *Vid.* Ma. Luisa Gómez, *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid, Cátedra, 2000.

Además, se consideró fundamental eliminar los agregados pictóricos por su mala calidad y porque invadían la pintura original. En el informe se expresa un juicio de valor respecto a los agregados pictóricos: [...]esto dio como resultado una pintura de una proporción, convertida en un grotesco cromo del siglo XIX. Con estas palabras los restauradores expresan que la intervención anterior fue incapaz de respetar los valores originales de la pintura, la composición formal, los trazos y estilo técnico-pictórico original, e incluso la paleta cromática, por esa razón, la nueva reintegración sería más respetuosa de la pintura primigenia. Desafortunadamente en el informe no hay datos sobre los criterios teóricos de la reconstrucción de la imagen, no hay un estudio histórico-estético que fundamente la restauración ni se sabe de donde se tomaron los modelos para reconstruir las grandes lagunas compositivas de la imagen. [Fig. 32 y 33] En el informe se concluye que:

La reintegración pictórica de la Ascensión del Señor se puede considerar el rescate de una obra importante que de otra manera estaría condenada a permanecer almacenada. Considerando además la escasa obra de arte de este magnífico pintor, la pintura puede informar [sic] parte de la colección de un museo y ser exhibida al haber hecho posible su lectura.

Desde la perspectiva de la presente tesis, resulta polémica la intervención de *La Ascensión del Señor*. Es equívoco que los restauradores profesionales mencionen que una obra con tal cantidad de faltantes y con ese grado de intervención, sea una pieza recuperada de un pintor novohispano, más bien se trata de una creación contemporánea, una interpretación de formas interrumpidas. En su estado actual, esta pintura sobre tabla ha perdido las características formales que ofrece la pincelada propia del autor, el manejo de los colores, el volumen y el juego de luces y sombras creados mediante veladuras sutiles, la apariencia general dada por la presencia de los barnices antiguos aplicados con brochas de pelo, en fin, el proceso creativo de ejecución propio de un artista se encuentra disminuido exponencialmente. Una pintura a la que se le reintegra más del 30% del total de la imagen, es más una interpretación actual de las formas que el rescate de una creación del pasado, es en mayor medida una obra del presente que del pasado. La colocación de esta pieza en un

discurso de museo, como lo sugiere el informe de restauración, tendría que estar acompañada de una advertencia hacia el espectador.

Como se mencionó para el caso de la restauración del Altar de Ánimas del templo de Santuario Mapethé, una reintegración de semejantes dimensiones se justifica solamente en tanto su función dentro de una comunidad donde la calidad artística de una pintura tiene menor importancia que su capacidad como objeto de devoción, imagen frente a la cual se elevan plegarias, no se despiertan impresiones estéticas ni mucho menos juicios académicos.

Es tiempo de asumir que las restauraciones no pueden ser del todo objetivas y asepticas, pues ineludiblemente son un acto de interpretación y siempre imprimen el contexto cultural en que se realiza la intervención misma. Quizá sea momento de dejar de lado la necesidad de completar en su totalidad a las pinturas de caballete mediante la reintegración cromática y quizá también dejar de intervenir las pinturas que se encuentran extremadamente dañadas. Sería suficiente con dotarlas de la capacidad de resistir el paso del tiempo en condiciones ambientales que no aceleren el proceso natural de envejecimiento de la materia original. Y en relación con las pinturas que presentan grandes áreas faltantes, podría permitirseles comunicar el significado presente sólo en el fragmento que aún se conserva, máxime si se trata de piezas museísticas o de obras firmadas.

En suma, la intervención de *La Ascensión del Señor* se ubica dentro del proceso dialéctico de construcción del conocimiento en el que una propuesta de intervención del pasado, es superada por otra que se considera más válida a los ojos de la cultura del presente. En consecuencia, las generaciones futuras también se harán cargo de cuestionar las restauraciones actuales y por supuesto de revalorar las obras que logren resistir al paso del tiempo.

## CONCLUSIONES

Como resultado de la presente investigación se puede afirmar que las nociones tradicionales euro-céntricas sobre la restauración de las grandes obras artísticas o monumentales de la humanidad son el punto de partida para la explicación de las restauraciones sobre la pintura de caballete novohispana ya que ella también derivó, por extensión, de la práctica europea. Las prácticas empíricas que fueron el antecedente directo para la construcción de una disciplina científica en Europa, durante la segunda mitad del siglo XX, son igualmente referencias de las técnicas de tratamiento desarrolladas en México. Los profesionales extranjeros que impartieron los primeros cursos de restauración en México, así como la preparación que los pioneros mexicanos adquirieron en escuelas europeas, marcaron el inicio de la práctica en nuestro país.

Antes del surgimiento de la disciplina de la conservación-restauración, las obras representativas para las sociedades por su valor artístico, simbólico o funcional, eran sometidas a tratamientos de mantenimiento o modificaciones en su imagen con el fin de mantenerlas en buen estado, ajustarlas a un gusto estético diferente o confiarles una función en un lugar distinto al que estaban destinadas en su momento de creación. Evidentemente, estas intervenciones eran producto de necesidades inmediatas, por lo que no existían disertaciones sobre la importancia de los objetos del pasado que pudieran fundamentar y exigir una metodología científica para su rescate. Sería hasta la segunda mitad del siglo XIX cuando despertaría el interés de los estudiosos por coleccionar y explicar el valor de los objetos antiguos, pero su restauración profesional todavía tardaría en ser requerida.

En la actualidad son nulas las investigaciones en torno a la tradición de restauración y acciones de mantenimiento realizados en México, aún se ignora el fenómeno de reconocimiento, apropiación y mantenimiento de la cultura material, efectuado por las sociedades a lo largo del tiempo. Es necesario resaltar que la gran mayoría de las pinturas novohispanas que han ingresado a los talleres institucionales han presentado evidencias de intervenciones anteriores, mismas que la mayoría de las veces son removidas. Muchas de esas intervenciones ofrecen datos y fechas sobre los tratamientos, información que no ha sido considerada en su justa importancia. Desde la época virreinal, han existido talleres de

artistas dedicados a la restauración de pinturas, se trata de una práctica real enfocada principalmente al mantenimiento de piezas con una función religiosa. Baste señalar el caso de la inspección realizada en 1751 por Miguel Cabrera, José de Ibarra y otros pintores, a la imagen de la *Virgen de Guadalupe*, con el fin de identificar si la pintura había sido obra de los hombres o una creación divina, a partir de la observación de la técnica pictórica.<sup>1</sup> Este caso es sin duda, uno de los antecedentes más claros de investigación alrededor de la materialidad de las obras de caballete. El estudio de los tratamientos de mantenimiento y restauración consumados en el pasado, podría aportar información sobre la estructura ideológica de las comunidades que requieren la preservación de su patrimonio. Los pocos estudios sobre la conservación-restauración en México, se ciñen a la práctica institucional y abarcan el desarrollo de la disciplina de manera global. Hace falta un análisis profundo de las circunstancias económicas, políticas y normativas en las que se lleva a cabo la disciplina en México.

Respecto al desarrollo de la Conservación en México durante la segunda mitad del siglo XX, se han definido cuatro etapas de cambio en los modos de aproximación a la problemática de deterioro de las pinturas. La primera etapa abarca de 1961 a 1972, y contempla el período de la formación de los primeros restauradores mexicanos. En ese entonces la restauración perseguía el objetivo de producir obra restaurada para satisfacer las necesidades de los museos recién organizados: el Museo Nacional del Virreinato, el Museo Nacional de Historia, el Museo Histórico de Churubusco, el Museo del Carmen, la Pinacoteca Virreinal de San Diego, entre otros. La demanda de trabajo era altísima y para solucionar esta situación, las actividades del taller de restauración de pinturas de caballete se dividió, a la manera de un taller de labor gremial. En las fichas técnicas de obras restauradas de esta primera etapa se advierte que la intervención estaba dirigida a la renovación de la pintura más que a solucionar el problema de deterioro presente en la obra, la gran mayoría de las piezas que ingresaron al taller de caballete fueron sometidas al tratamiento del reentelado a la cera-resina. El conocimiento de la técnica de manufactura de las pinturas novohispanas y del fenómeno de envejecimiento de los materiales, caso por caso, fue adquirido en la práctica por los restauradores técnicos y profesionales.

---

<sup>1</sup> Vid, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas*, Querétaro, Cimatario, 1945, 34 p.



La segunda etapa comprendió de 1973 a 1988 y se caracterizó por una alta producción de obra restaurada y la experimentación con nuevos materiales sintéticos usados principalmente en el tratamiento de los soportes de tela. En este periodo aumentó la actividad conservativa de piezas novohispanas, y por ende, los restauradores se vieron inmersos en la necesidad de producir grandes cantidades de obra restaurada. Las restauraciones eran resultado de la experiencia y conocimientos técnicos generales de los restauradores formados en la etapa anterior de la disciplina. Por ello, los esfuerzos se enfocaron a dar solución a los problemas de deterioro de las piezas, pero no así a las cuestiones de valoración de las pinturas como testimonios del pasado. A partir del análisis de las historias clínicas realizadas en esta etapa se observa una carencia muy grande de los profesionales en cuanto a sus conocimientos sobre el contexto histórico en que fueron gestadas las obras que se estaban restaurando, es decir, respecto a la historia general del arte novohispano. Se puede concluir que las pinturas eran intervenidas genéricamente, por una parte había que satisfacer la gran demanda de trabajo y por la otra, no se tenía el conocimiento suficiente sobre el contexto histórico y la función de la pintura a través del tiempo, el cual pudiera definir la realización de una intervención respetuosa de los valores de la pieza.

La tercera etapa se ubica entre 1989 y 1994, en ella se explica la realización de las primeras investigaciones científicas cuya finalidad era explicar los mecanismos de deterioro de las pinturas y tener certezas sobre qué tan adecuados eran los materiales utilizados tradicionalmente en el área, y a partir de ello, proponer nuevos métodos de tratamiento. Las investigaciones mencionadas fueron efectuadas por los alumnos y docentes de la ENCRM. A partir del análisis de los informes de restauración producidos en esta etapa, se observó que en los últimos proyectos de intervención los criterios teóricos y el método de aproximación y estudio de las piezas fueron cambiando. Ya no se trabajaba con el fin de producir obra restaurada y sólo recurriendo a los conocimientos generales obtenidos de la experimentación directa de los profesionales en el taller, cada caso era evaluado de acuerdo con sus propias necesidades y con su deterioro particular. Los alumnos empezaron a formarse un marco analítico para evaluar el deterioro de los materiales y con ello, hacer una propuesta de tratamiento cuya finalidad fuera frenar el deterioro desde sus causas. Fue

hacia finales de esta época que las restauraciones eran resultado de una investigación básica en la cual se definía y comprendía cuál era el deterioro material de la pieza, cuáles sus causas y los mecanismos a través de los que dichas causas habían generado los efectos de alteración visibles en la materia original.

Cabe destacar que desde la tercera etapa, la diferencia en la metodología de trabajo y la generación de conocimientos es muy diferente entre los profesionales que laboran en las dos instituciones, la ENCRM y la CNCPC. La primera alude a un trabajo más académico, de índole interdisciplinaria y con la meta de producir tanto obra restaurada como investigaciones. Las actividades de la segunda se desarrollan siguiendo la misma línea de trabajo de la segunda etapa.

La última etapa de la historia de la disciplina en materia de restauración y conservación de pintura de caballete, comprende los años de 1995 a 2004. En esta etapa cobró importancia la investigación interdisciplinaria y la intervención directa se concibió como resultado de la participación de todos los actores involucrados con el patrimonio cultural. La restauración buscó solucionar la problemática de deterioro particular en cada pintura, no se aplicaron fórmulas generales de tratamiento y el uso de diferentes técnicas y materiales de intervención respondió a las necesidades propias de la obra.

La Conservación se mostró consciente de su responsabilidad como actividad que traduce en el presente los significados y valores de los objetos del pasado. La disciplina contemporánea sabe hoy que cualquier tratamiento realizado sobre una pintura va a modificar en cierta medida su capacidad de comunicación con el espectador.

La presente tesis pone de relieve la capacidad de contribución de la Conservación a la Historia del Arte. Los estudios realizados en los talleres de Churubusco ofrecen datos sobre las pinturas novohispanas acerca de su técnica de manufactura, materiales constitutivos, técnica pictórica, arrepentimientos, composición y paleta cromática que pueden ser de gran utilidad en la aproximación estética de los historiadores, fundamentalmente a la hora de hacer descripciones y análisis visual de la imagen, al definir posibles atribuciones, al señalar similitudes en cuanto a la técnica de una pintura correspondiente a una determinada escuela y por supuesto, en estudios sobre el proceso de consolidación de un pintor a través del tiempo. Cada vez se hace más necesario entender a

la pintura novohispana a los ojos de diversas áreas del conocimiento, los estudios interdisciplinarios son indispensables para construir los marcos de comprensión del arte mexicano y la participación de la Conservación es cada vez más importante, como lo demuestran los más recientes estudios de historia del arte sobre pintura novohispana. Las herramientas con que trabaja la Conservación permiten al historiador del arte ver hacia el interior de la obra pictórica y conocer la estructura material que da lugar a la imagen. Además, a los talleres de restauración de las instituciones del INAH encargadas de la preservación del patrimonio llegan pinturas novohispanas firmadas por los artistas más destacados de la época virreinal, que nunca se han estudiado, mismas de las que se ignoraba su existencia, debido al grado de deterioro de la capa pictórica. Por lo anterior, en esta cuarta etapa del desarrollo de la disciplina se ha buscado un mayor intercambio de conocimientos entre conservadores e historiadores del arte. La visita de éstos últimos al taller de trabajo en restauración es sumamente enriquecedora. Llegará el día en que la relación sea más estrecha y en que se atienda a la necesidad de realizar más investigación en el área, y por consiguiente, en que la Conservación logre difundir su trabajo dentro de publicaciones dignas.

Para finalizar, vale la pena puntualizar algunas consideraciones sobre cómo debería proyectarse hacia el futuro. Tras el análisis histórico, se puede aludir a la conveniencia de que las dos dependencias gubernamentales pertenecientes al Instituto Nacional de Antropología e Historia, la CNCPC y la ENCRM, encargadas de la conservación y restauración del patrimonio novohispano y de la formación de los profesionales en restauración, fomenten la comunicación e intercambio de conocimientos.

Respecto a la investigación, cada día se hace más evidente que la Conservación mexicana se está quedando muy rezagada respecto a los estudios que se realizan en otras partes del mundo, además de que cada vez el sector es más consciente de la necesidad de basar los tratamientos de la pintura de caballete novohispana en investigaciones interdisciplinarias de alto nivel.

El desarrollo de la disciplina ha estado marcado básicamente por el trabajo del equipo que labora como docente en la ENCRM. Los restauradores de la CNCPC casi no realizan investigaciones sistemáticas ni mucho menos generan publicaciones. Los docentes

de la escuela no pueden dedicarse más a la investigación porque su prioridad es la formación de alumnos. En el caso de la pintura de caballete, la escuela no tiene suficiente presupuesto para pagar el sueldo de los restauradores que se necesitarían para sacar el trabajo rezagado ni para construir investigaciones con el material que se tiene en el taller desde 1989, producto del trabajo de alumnos y profesores: informes, fotografías, experimentos, muestras de material constitutivo, etc.

La realidad es tácita, no se tienen suficientes recursos en la escuela ni en la coordinación para realizar la investigación que requieren las obras, no hay un laboratorio con todos los instrumentos de análisis que se necesitan, además no se tiene como objetivo ampliar el conocimiento sobre la pintura, el objetivo primordial es la enseñanza de la Conservación o la intervención directa de las piezas. Algún día las instituciones deberán organizar y financiar un área dedicada a la investigación, independiente pero interrelacionada con la docencia y la intervención directa.

Por otro lado, debe haber mayor difusión de los trabajos realizados en ambas disciplinas dentro de la estructura institucional del INAH. La carencia o insustancialidad de foros de discusión abiertos hacia otras entidades académicas y hacia otras universidades es muy desfavorable para el crecimiento de la disciplina. Tanto en la ENCRM como en la CNCPC, los niveles de discusión se quedan en ámbitos de orden personal. Los resultados de las investigaciones generadas por los restauradores son presentadas en foros abiertos por otras instituciones, como ejemplo se pueden mencionar los coloquios del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, donde desde hace algunos años son presentados los trabajos de los restauradores.

Finalmente, los esfuerzos de ambas instituciones se deben encaminar a subsanar un problema importantísimo: la calidad de los registros e informes de conservación. Sería positivo que la información generada en las restauraciones se registrara de manera sistemática y bajo un modelo común, puesto que los informes, fichas clínicas y registros gráfico-fotográficos, son el único testimonio de un proceso de restauración, la única vía de conocer los objetivos, fundamentos y problemas inherentes a los tratamientos. La documentación es sin duda, la evidencia material de un proceso cognoscitivo.

Con el arribo al siglo XXI los retos para la disciplina de la Conservación se enfocan hacia la construcción de un foro abierto a la participación de otras instituciones con el objetivo de producir profesionales, publicación de investigaciones interdisciplinarias y obra restaurada bajo las medidas más apropiadas de conservación, con el amplio criterio que exige la restauración en el presente e involucrando a sectores civiles y académicos. Se tendrán que suprimir las añejas prácticas endógenas de Churubusco, los conflictos por intereses gremiales, las recriminaciones sentimentales entre restauradores por discrepancia entre medidas de intervención y posteriormente, instaurar nuevas bases teóricas, replantear los criterios éticos de la disciplina y hacer del centro un espacio académico como lo es toda institución de enseñanza superior con prestigio. La escuela deberá también enfrentar las dificultades que le implica ser dependiente de un Instituto del Estado que tiene graves problemas presupuestales y una estructura burocrática envejecida.

## FUENTES CONSULTADAS

### HEMEROGRAFÍA

*Boletín del INAH*, No. 24, junio de 1966. Dir. Ignacio Bernal

*Boletín del INAH*, No. 27, marzo de 1967. Dir. Ignacio Bernal

Carlos Chanfón Olmos (director), Churubusco 77, México, Sección de publicaciones del ex convento de Churubusco, 1977.

Cleere, Henry, "The Concept of Outstanding Universal Value' in the World Heritage Convention" en Nicholas Stanley Price, *Conservation and Management of Archaeological Sites*, Vol. 1, No. 4, London, James and James, 1996, p. 227-233.

"Conservación del patrimonio artístico", en diario *El Universal*, Dolores Valdés de Lanz Duret (Presidente), año L, tomo CCII, sábado 29 de enero de 1966, primera plana.

Iamandi, Cristina, "The Charters of Athens of 1931 and 1933. Coincidence, Controversy and Convergence" en Nicholas Stanley Price (editor), *Conservation and Management of Archaeological Sites*, Vol. 2, No. 1, London, James and James, 1997, p. 17-28.

Jokilehto, Jukka, "The context of the Venice Charter (1964)" en Nicholas Stanley Price (editor), *Conservation and Management of Archaeological Sites*, Vol. 2, No. 4, London, James and James, 1998, p. 229-233.

Keck, Sheldon, "Mechanical alteration of the paint film" en *Studies in Conservation*, UK, No. 42, 1969.

León-Portilla, Miguel, "La época de la Revolución (1910-1939). Historia de la arqueología en México V", en *Arqueología Mexicana*, Vol. X, No. 56, México, Raíces, julio-agosto 2002, p. 10-17.

"Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas" en *Diario Oficial de la Federación* el 6 de mayo de 1972.

"Ley Orgánica Reformada del Instituto Nacional de Antropología e Historia", publicada en el *Diario Oficial de la Federación*, el 13 de enero de 1986.

Pane, Roberto, "Teoría de la conservación y restauración de los monumentos" en *México en la Cultura*, Suplemento cultural de *Novedades*, México, Marzo-abril, 1965.

Titchen, Sarah M, "On the Construction of 'Outstanding Universal Value' Some Comments on the Implementation of the 1972 UNESCO World Heritage Convention" en Nicholas Stanley Price, *Conservation and Management of Archaeological Sites*, Vol. 1, No. 4, London, James and James, 1996, p. 235-242.

US/ICOMOS, "ICOMOS Charters and other international doctrinal documents" en *US/ICOMOS Scientific Journal*, Washington DC, Vol. 1, No. 1, 1999.

Zéndegui, Guillermo de, "El arte de salvar el arte. El Centro Paul Coremans, sede de un programa Interamericano de Conservación del Patrimonio Cultural" en *Américas*, 24, 10, México, OEA, Octubre de 1972, p. 3-11, ils.

## FOLLETERÍA

Corradini, Juan, *Problemas de conservación de pinturas en América Latina*, México, Primer seminario regional latinoamericano de conservación y restauración, Documentos de trabajo, 1973. (Biblioteca de la CNCPC- FTS/29-21)

Díaz-Berrio, Salvador, *Límites de las operaciones de restauración*, México, Primer seminario regional latinoamericano de conservación y restauración, Documentos de trabajo, 1973. (Biblioteca de la CNCPC- FTS/29-17)

Heinz, Althofer, *La historia y la teoría de la restauración* (Biblioteca de la CNCPC- FTS/20-13)

Hodges, H.M.W., *La formación de conservadores*, México, Primer Seminario Regional Latinoamericano de Conservación y Restauración, Documentos de trabajo, 1973. (Biblioteca de la CNCPC- FTS/29-10)

Lorenzo, José Luis, *Discurso Inaugural de José Luis Lorenzo, Director del Departamento de Restauración del Patrimonio Cultural y del Centro Regional Latinoamericano de estudios para la conservación y restauración de Bienes Culturales*, México, Primer seminario regional latinoamericano de conservación y restauración, Documentos de trabajo, 1973. (Biblioteca de la CNCPC- FTS/30-6)

\_\_\_\_\_, *Conclusiones del primer seminario regional latinoamericano de conservación y restauración*, Venecia, 17 y 18 de abril, 1969. (Biblioteca de la CNRPC- FTS/31-14)

Messens, Georges, *Método holandés de reentelado*, (Biblioteca de la CNCPC- FTS/1-16)

Philippot, Paul, *Ensayo de tipografía sobre la formación de especialistas de la conservación*, México, Primer seminario regional latinoamericano de conservación y restauración, Documentos de trabajo, 1973. (Biblioteca de la CNCPC- FTS/29-11)

\_\_\_\_\_, *Restauración: filosofía, criterios, pautas*, México, Centro regional latinoamericano de estudios para la conservación y restauración de bienes culturales, 1973.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Alonso Olvera, Alejandra y Valeria García, “Análisis sobre los lineamientos teórico-prácticos para la conservación de bienes arqueológicos. Algunas propuestas de la Subdirección de Conservación Arqueológica del INAH”, en *Lineamientos y Limitaciones en la conservación: Pasado y futuro del Patrimonio*, 10º Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico. Conservación, Restauración y Defensa, México, UNAM-IIE, 2002.

Ayala, José, *Instituciones y economía. Una introducción al neoinstitucionalismo económico*, México, UNAM-Facultad de Economía, 1998.

Babb, Sarah, *Proyecto: México. Los economistas del nacionalismo al neoliberalismo*, México, FCE, 2003, 395 p.

Baldini, Umberto, *Teoría de la restauración y unidad metodológica*, (versión española de Marta Mozzillo), 2 V, Italia, Nerea, 1997, 150 p.

Bazin, Germain, *Barroco y rococo*, (Trad. José Luis Fernández Villanueva), Barcelona, Ediciones Destino, 1992, 284 p. IIs.

Beck, James y Michael Daley, *La Restauración de obras de arte. Negocio, cultura, controversia y escándalo*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, 276 p, IIs.

Berger, Gustav A. “Some effects of impregnating adhesives on paint films” en Caroline Villers (editor), *Lining Paintings. Papers from the Greenwich Conference on Comparative Lining Techniques*, London, Archetype publications, 2003, p. 125-135.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2001.

Beyler, Jean-Noël, *El Gran Louvre. El palacio, las colecciones, los nuevos espacios*, Italia, Beaux Arts Magazine, s/f.

Blunt, Anthony, *Teoría de las artes en Italia. 1450-1600*, 4ª. Ed, Madrid, Cátedra, 1990, 175 p.



Brandi, Césare, *Teoría de la Restauración* (Versión española de Ma. Ángeles Tojas Roger), 1º reimp., Madrid, Alianza, 1989, 149 p.

Burckhardt, Jacob, *La Cultura del Renacimiento en Italia*, México, Porrúa, 1984,

Burke, Peter (editor), *Formas de hacer historia*, 3ª. Reimp., Madrid, Alianza, 1999.

Cabrera, Miguel, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas*, Querétaro, Cimatario, 1945.

Calatrava, Juan (Comp.), *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*, Madrid, Akal, 1987.

Calvo, Ana, *Conservación y Restauración: materiales, técnicas y procedimientos de la A a la Z*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997, 256 p., ils.

Chanfón Olmos, Carlos, *Fundamentos teóricos de la restauración*, México, UNAM-Facultad de Arquitectura, 1988, 347 p.

Cruz-Lara Silva, Adriana, “Nacionalismo y reconstrucción: notas en torno al desarrollo de los criterios de restauración aplicados a objetos prehispánicos durante el siglo XX en México”, en *13th Triennial Meeting Rio de Janeiro, 22-27 September 2002*, ICOM Committee for Conservation, Preprints Vol. 1, London, James & James, 2002, p. 160-165.

Cruz-Lara, Silva Adriana y Valerie Magar, “Conservation in Mexico”, en *12th Triennial Meeting, Lyon, 29 August-3 September, 1999*, ICOM Committee for Conservation, Preprints, Vol. 1, 1999.

\_\_\_\_\_, “Algunos aspectos de la historia de la restauración de los objetos cerámicos en México: materiales, procesos y criterios” en Clara Bargellini (editor), *Historia del arte y restauración, 7º. Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico*, México, IIE-UNAM, 2000, p. 39-74.

Daifuku, Hiroshi, “La importancia de los bienes culturales” en UNESCO-ICCROM, *La conservación de los bienes culturales con especial referencia a las condiciones tropicales*, París, UNESCO, 1969, p. 21-29.

Delgado de Cantú, Gloria, *Historia de México. Formación del Estado Moderno*, México, Alhambra, 1989, 423 p.

Díaz-Berrio Fernández, Salvador, *Conservación de monumentos y zonas monumentales*, México, SEP, 1976, 223 p. (Sepsetentas, 250)

\_\_\_\_\_, *El patrimonio mundial, cultural y natural. 25 años de aplicación de la Convención de la UNESCO*, México, UNAM, 2001, 223 p. Ils

Einar Larsen, Knut (editor), *Nara Conference on Authenticity. Japan 1994, Proceedings*, París, UNESCO-ICCROM-ICOMOS, 1995, 427 p.

Fernández Alba, Antonio; Roberto Fernández y Javier Rivera, *et al.*, *Teoría e historia de la restauración*, Madrid, Universidad de Alcalá- Maestría en Restauración y Rehabilitación del Patrimonio, 1997, 169 p., ils

Florescano, Enrique (coord.), *El Patrimonio Nacional de México*, 2 V, México, CNCA/FCE, 1997, 326 p. (Serie Historia y Antropología )

Gándara, Manuel, *La arqueología oficial mexicana. Causas y efectos*, México, INAH, 1992, 243 p.

García Canclini Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, CNCA/Grijalbo, 1990, 363 p. (Los noventa, 50)

Giorguli Chávez, Liliana y Javier Vázquez Negrete, “La importancia de la investigación interdisciplinaria en la intervención de restauración en pintura de caballete. El caso de la pintura *La adoración de Santiago a la Virgen del Pilar*” en *Historia del arte y restauración*, 7º. *Coloquio del Seminario de Estudio del Patrimonio Artístico*, México, IIE-UNAM, 2000, p. 155-160.

González-Varas, Ignacio, *Conservación de bienes culturales. Teoría, Historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra, 1999, 627 p.

Gómez, Ma. Luisa, *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, Madrid, Cátedra, 2000. 436 p.

Hobsbawm, Eric, *Historia del siglo XX*, (Trad, Juan Faci), Barcelona, Crítica, 1995.

Kennedy, Paul, *Auge y caída de las grandes potencias*, (Trad. J. Ferrer Aleu), Barcelona, Plaza y Janés, 1994, 997 p.

Krauze, Enrique, *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets editores, 1997, 515 p.

López Morales, Francisco (Dir), *El patrimonio de México y su valor universal*, México, INAH, 2002, 207 p. ils

Macarrón Miguel, Ana, *Historia de la Conservación y la restauración: desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX*, Madrid, Tecnos, 1995, 189 p.

\_\_\_\_\_, *La conservación y la restauración en el siglo XX*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, 216 p. ils.

Martínez Justicia, María José, *Antología de textos sobre restauración*, Jaén, Universidad de Jaén, 1996, 240 p.

\_\_\_\_\_, *Historia y Teoría de la Conservación y Restauración Artística*, Madrid, Tecnos, 2000, 445 p.p, ils.

Matute, Álvaro, “La profesionalización del trabajo histórico en el siglo XX” en *México en el siglo XX*, México, Archivo General de la Nación, 1999, p. 415-440.

Merrifield, Mary, (Comp.), *Medieval and Renaissance Treatises on the arts of painting*, New York, Dover Publications, 1999.

Nicolaus, Knut, *Manual de restauración de cuadros*, Eslovenia, Könnemann, 1998, 425 p., ils.

Olivé Negrete, Julio César (coord.), *INAH una historia*, 2º edición, 2V, México, CNCA/INAH, 1995, 1012 p.

Orea M., Haydeé y Valerie Magar Meurs, “A brief review of the conservation of wall paintings in Mexico”, en *13th Triennial Meeting Rio de Janeiro, 22-27 September 2002*, ICOM Committee for Conservation, Preprints Vol. 1, London, James & James, 2002, p. 176-182.

Riegl, Aloïs, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid, Visor, 1987.

Ruskin, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Buenos Aires, Ateneo, 1956.

Seara Vázquez, Modesto, *Derecho internacional público*, México, Porrúa, 1998.

Sigaut, Nelly, “José Juárez: Recursos y discursos del arte de pintar”, en *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*, Catálogo de la exposición, México, Patronato del Museo Nacional de Arte-Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002, 339 p.

Stanley Price, N. (editor), *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles, The Getty Conservation Institute/Science Press, 1996.

Stout, George Leslie, *Restauración y conservación de pinturas* (Trad. Eduardo Núñez), Madrid, Editorial Tecnos, 1960, 183 p., ils.

Stolow, Nathan, “Newer analytical techniques for the study of paint layers of works of art” en *4<sup>th</sup> International Conference: Conservation of Stone and Wooden Objects*, New York, International Institute for Conservation of Artistic and Historic Works, 12 June 1970, 9 p., ils.

UNESCO, “Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural. Aprobada por la Conferencia General en su decimoséptima reunión”, París, 16 de noviembre de 1972.

Vasari, Giorgio, *Vidas de los más excelentes, pintores, escultores y arquitectos italianos*, México, Cumbre, 1981.

Zea, Leopoldo, *El Positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

## **ESTUDIOS MONOGRÁFICOS INÉDITOS**

Alarcón Cedillo, Roberto M., “Conservación y restauración del cuadro de ánimas de Cristóbal de Villalpando” (Tesis de licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles, México, ENCRM-INAH, 1979) 122 p.

Alcántara Hewitt, Rebeca, “Un análisis crítico de la teoría de la restauración de Césare Brandi” (Tesis de licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles, México, ENCRM-INAH, 1997) 163 p.

Cámara, Khery y Charles Abdoul Dabo, “Conservación, restauración y subdesarrollo” (Tesis de licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles, México, ENCRM-INAH, 1983) 213 p., ils.

Espinosa Chávez, Agustín, “La restauración. Aspectos teóricos e históricos” (Tesis de licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles, México, ENCRM-INAH, 1981) 248 p.

García Correa, Gisela, “Deterioro de barnices de resina damar adicionados con fotoestabilizadores por el efecto de la luz” (Tesis de licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles, México, ENCRM-INAH, 1999) 130 p.

Loubet Fernández, Mariela y Maite de Mugarutza Mendizábal, “Reentelado *a la gacha*” (Tesis de licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles, México, ENCRM-INAH, 1996) 90 p., ils.

Militello, Eugenia, “Estudio y evaluación a largo plazo en obras de caballete restauradas” (Tesis de licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles, México, ENCRM-INAH, 1990) 136 p.

Marín, María Eugenia, *Informe de los trabajos de conservación realizados a la tabla de La Asunción, atribuida a fray Alonso López de Herrera*, México, CNCPC-INAH, 2002, 34 p., ils.

Paz Apodaca, Cynthia de la y Adriana Gallegos Carrión, “Metodología estadística de dictamen caso práctico: conjunto de pintura sobre tabla, retablo mayor del templo de Santo Domingo Yanhuítlán, Oaxaca”, (Tesis de licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles, México, ENCRM-INAH, 2001) 174 p.

Peña Tenorio, Bertha, “Las enzimas en la restauración. Uso de la pancreatina para la remoción de capas de cola en pintura de caballete”, (Tesis de licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles, México, ENCRM -INAH, 1996) 133 p.

Perdigón, Castañeda, Judith Katia, “Los que curan a los santos. Un estudio antropológico de los restauradores del centro Churubusco y su relación con los objetos de culto”, (Tesis de maestría en antropología social, México, ENAH-SEP, 1999) 236 p.

Rivero Weber, Lilia Teresa, “Diagnóstico del deterioro e identificación de maderas empleadas para pintura sobre tabla en la época colonial” (Tesis de licenciatura en conservación y restauración de bienes muebles, México, ENCRM -INAH, 1990) 231 p.

#### **FUENTES ELECTRÓNICAS**

Centro Internacional para el Estudio de la Preservación y Restauración de la Propiedad Cultural (ICCROM), [www.iccrom.org](http://www.iccrom.org)

Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOM), [www.icomos.org](http://www.icomos.org)

Consejo Internacional de Museos (ICOM), [www.icom.museum](http://www.icom.museum)

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). [www.inah.gob.mx](http://www.inah.gob.mx)

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), [www.unesco.org](http://www.unesco.org)

The Columbia Encyclopedia, [www.bartleby.com](http://www.bartleby.com)

# **ANEXO FOTOGRAFICO**



FIGURA 1. Primeros cursos de restauración, Sergio Montero enseñando tratamientos de pintura  
(Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos INAH)



FIGURA 2. El especialista belga George Messens enseñando tratamientos de restauración, *Virgen Benedicta*, Museo Histórico de Churubusco, óleo sobre tela  
(Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)



FIGURA 3. *Ecce Homo*, ex convento de Epazoyucan, óleo sobre tabla, después de su restauración  
(Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)



FIGURA 4. *La muerte de San Francisco*, ex convento de Acolman, óleo sobre tela, después de su restauración  
(Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)





FIGURAS 5 y 6. *Santo Tomás de Aquino*, Museo Nacional de Historia, óleo sobre tela, antes y después de su restauración  
(Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)



FIGURA 7. Manuel Serrano efectuando la eliminación de repintes.  
*Santo Tomás de Aquino*, Museo Nacional de Historia  
(Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)



FIGURA 8. Inscripción en el reverso, *Santo Tomás de Aquino*  
(Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)



FIGURA 9. *Sibila erope*. Museo Nacional de Historia, óleo sobre tela, reentelado a la cera resina  
(Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)



FIGURA 10. *Sibila erope*, obra en proceso de resane  
(Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)



FIGURA 11. *Sibila erope*, en proceso de reintegración cromática  
(Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)



FIGURA 12. *Las tres órdenes franciscanas*. Museo regional de Querétaro, óleo sobre tela, en proceso de devolución de plano (Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)



FIGURA 13. Juan Nepomuceno Saénz, *Sanctus Stanislaus*, Museo Nacional de Historia  
óleo sobre vidrio, después de su restauración  
(Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)



FIGURA 14. *Huida de Santa Teresa*, Museo Histórico de Churubusco,  
óleo sobre tela, después de su restauración  
(Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)

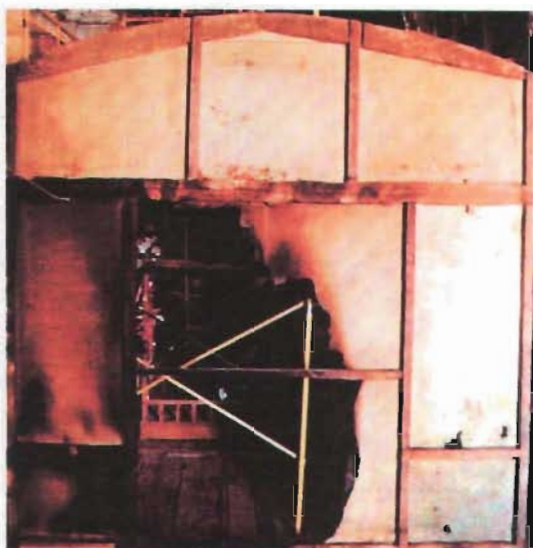


FIGURA 15. *Virgen del Carmen con las ánimas del purgatorio*, Santuario Mapethé, Hidalgo, óleo sobre tela, antes de su restauración  
(Archivo fotográfico taller de caballete, ENCRM)



FIGURA 16. *Virgen del Carmen con las ánimas del purgatorio*. Obra reentelada a la cera resina y en proceso de reintegración cromática  
(Archivo fotográfico taller de caballete, ENCRM)



FIGURA 17. *Virgen del Carmen con las ánimas del purgatorio*, después de su restauración  
(Archivo fotográfico taller de caballete, ENCRM)



FIGURA 18. Jaime Cama enseñando el proceso de reentelado de contacto con pasta de harina y cola o 'gacha' (Archivo fotográfico taller de caballete. ENCRM)



FIGURA 19. *La Anunciación*, Museo Nacional del Virreinato, óleo sobre tela, después de su restauración (Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural. Exp. 1079)



FIGURAS 20 y 21. *Cristo Flageiado*, Museo Regional de Guadalupe Zacatecas,  
óleo sobre tela,  
antes y después de su restauración, reverso  
(Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Exp. 1073)



FIGURA 22. *Cristo flagelado*,  
después de su restauración, anverso  
(Archivo de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural, Exp. 1073)



FIGURA 23. *La Adoración de Santiago a la Virgen del Pilar*. Catedral de Puebla. Fotografía antes de la restauración  
(Archivo fotográfico taller de caballete. ENCRM)



FIGURA 24. *La Adoración de Santiago a la Virgen del Pilar*. Fotografía de la pintura después de la restauración y colocada en la Catedral de Puebla  
(Archivo fotográfico taller de caballete. ENCRM)





FIGURAS 25 y 26. José de Ibarra, *Inmaculada*, Tlacotes Zacatecas, óleo sobre tela.  
antes y después de su restauración  
(Informe Centro de Documentación, ENCRM. No. de Clasificación: 1454)



FIGURA 27. José de Ibarra, *Inmaculada*, detalle de faltantes en capa  
pictórica antes de su reintegración  
(Informe Centro de Documentación, ENCRM. No. de Clasificación: 1454)



FIGURA 28. *La Ascensión del Señor*, Dirección General del INAH, técnica mixta sobre tabla, antes de su restauración. Fotografía tomada con radiación ultravioleta. (Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)

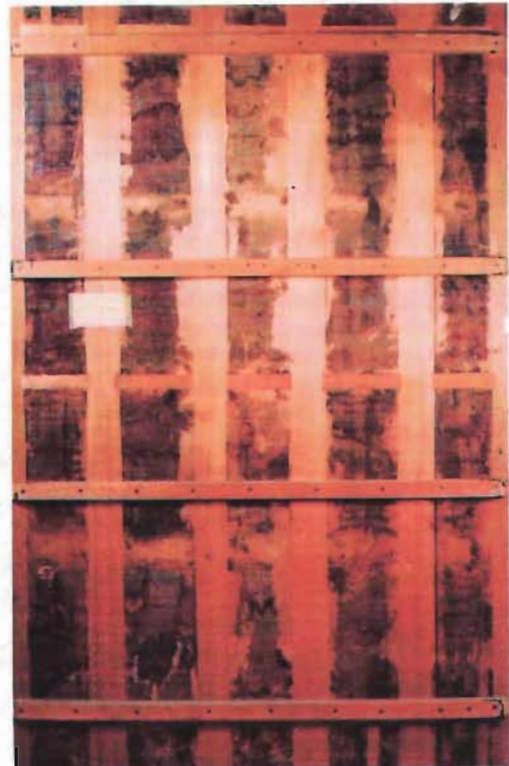


FIGURA 29. *La Ascensión del Señor* Fotografía del reverso con la intervención del siglo XIX. (Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)



FIGURA 30. *La Ascensión del Señor* Fotografía después de la eliminación de repintes (Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)



FIGURA 31. *La Ascensión del Señor* Fotografía después del resane de faltantes (Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)



FIGURA 32. *La Ascensión del Señor*  
Fotografía después de restauración  
(Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)



FIGURA 33. *La Ascensión del Señor*  
Detalle de la reintegración cromática  
(Fototeca de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural)

# APÉNDICES

## APÉNDICE 1

### HISTORIAS CLÍNICAS DE PINTURAS DE CABALLETE NOVOHISPANAS RESTAURADAS

#### DENTRO DEL TALLER DE LA COORDINACIÓN NACIONAL DE CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO CULTURAL

AÑO DE RESTAURACIÓN	OBRA	ÉPOCA	AUTOR	PROCEDENCIA	PROCESOS REALIZADOS	RESPONSABLE DE LA REST	OBSERVACIONES	No. DE CLASIF.
1960	Espiritu Santo	XVI Óleo sobre tabla		Ex convento de Acolman			No hay datos de la restauración	152
1964	La muerte de San Francisco 1.70 x 1.10	XVIII Óleo sobre tela	Aguilera	Ex convento de Acolman	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		Se considera deteriorante el amarillamiento del cuadro como principal deterioro, entonces no había razón para un reentelado. Fotos de deterioro	143
1964	San Jerónimo	XVIII Óleo sobre tela		Ex convento de Acolman	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		La historia clínica no tiene suficientes datos Hay fotos del deterioro	144
1965	Santa María Magdalena 1.68 x 1.10	XVIII Óleo sobre tela	Sánchez Salmerón	Ex convento de Acolman	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		Limpieza del barniz con amoníaco en agua al 5% Fotos de calas de limpieza, detalle. No hay foto de fin de proceso	145
1965	Nuestra Señora del Carmen	XVIII Óleo sobre tela	Pedro López Calderón	Ex convento de Acolman	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		La historia clínica no dice nada. Fotos de cala de limpieza y procesos. Deterioro como faltantes. Foto de firma	146
1965	Ecce Homo	XVIII Óleo sobre tela		Ex convento de Acolman	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		Fotos deterioro y calas de limpieza. la ficha técnica dice que la obra se reenteló para consolidar los estratos pictóricos porque la capa estaba craquelada y había separación entre soporte y base de preparación.	147

1966	San Miguel Arcángel	XVIII Óleo sobre tela		Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática	Sergio Arturo Montero (Jefe de rest)	En este expediente la historia clínica incluye un listado de los materiales que se utilizarán para cada proceso: Velado: engrudo de harina y resistol Develado: agua caliente y tetracloruro Pruebas de solubilidad para limpieza del barniz: Aguacaliente Aguarrás Alcohol etílico-metilico Alcohol metilico y aguarrás 2-1 Xilol Piridina Alcohol etilico con gotas de amoniaco. Resane de CaCo3 y grenetina Reintegración de color con colores politec, de óleo más bamiz de reintegración. Barniz final con Talens mate.	218
1966	Fray Luis de Varona	XVIII Óleo sobre tela	Fray Miguel de Herrera	Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz con tetracloruro Injerto del soporte y resane con Plastilita y carga, antes del reentelado Resane Reintegración cromática con caseina y colores al barniz	Julio Velasco	Registro fotográfico de cada proceso	221
1966	Santo Tomás de Aquino	XVIII Óleo sobre tela		Museo Nacional de Historia	Este cuadro tiene DOS INTERVENCIONES SUCESIVAS. La segunda intervención derivó de haber encontrado que existían repintes ocultando escenas de buena calidad técnica en la obra. La primera intervención se hizo en Churu y fue	Esperanza Teyssier Manuel Serrano era jefe de restauración	Los repintes en esta obra consistían en ocultar una serie de óvalos con escenas asociadas a la vida del santo y se decidió sacarlos a la luz ya que su calidad pictórica era buena. La segunda intervención derivó de un juicio subjetivo, gusto actual y función. No se consideró la historicidad de la obra, donde por el reverso del cuadro está el testimonio escrito del por qué se repintó el cuadro: "Se retocó	224

					<p>incorrecta, se hizo reentelado holandés y se eliminaron repintes. Los repintes se eliminaron con acetona y amoniaco. El resane de la primera intervención se hizo con pasta de grenetina al 30% en agua. Después se corrigió con pasta de CaCO<sub>3</sub> y cola. La reintegración cromática inicial se hizo con caseína y después se corrigió con acuarela y pinturas al barniz. Limpieza de barniz. Resane. Reintegración cromática</p>	<p>este cuadro a expensas del M.R.P.F: Benito Ma Paredes año de 1880" (Foto XXXVIAR/12-1-1) y la inscripción no se respetó en el segundo Reentelado a la cera-resina en su propuesta de intervención, la restauradora escribió: "Se hará una calca de la inscripción que aparece en el reverso. Esto demuestra su falta de interés por la historicidad de la obra y su incapacidad por proponer una solución adecuada. Hay una foto de la eliminación del repinte donde aparece Manuel Serrano: (L-A/2-2-3) Foto de fin de proceso por el frente: LIX-A/16-2-3) No hay fotos de RX ni de fin de proceso por el reverso</p>	
1966	Retrato de Don Juan de Palafox y Mendoza	XVIII Óleo sobre tela	N. Hesteban	Museo Nacional de Historia	<p>Reentelado holandés Injerto "se propone hacer un injerto en toda la parte inferior así como otro pequeño en la parte superior, esto se hará con resistol 850 y papel de china a manera de velado fino. Limpieza de barniz. Resane. Reintegración cromática</p>	<p>Foto fin de proceso 4/68 placa Inicio de proceso XXXIAR/14-3-2 La extensión del faltante se extendía por todo el borde inferior, quizá se pensó que el resistol con papel funcionarían. En esta época no se conocía el injerto de tela preparada.</p>	230
1966	Arcángel Rafael	XVIII Óleo sobre tela		Museo Nacional de Historia	<p>Modificación del Reentelado anterior, a la cera resina con lino. Los resanes de la primera intervención eran de CaCO<sub>3</sub> y grenetina. Quizá sea una intervención de</p>	<p>Lucía Esquivel Martínez</p> <p>Este cuadro había sido mal intervenido fuera de Churu. Se corrigieron los resanes. No hay fotos de los procesos ni de fin. No hay foto de la intervención anterior. Hay foto del Reentelado</p>	232

					alguien con cierto conocimiento de las técnicas de resi de Churubusco pero que no supo resolver el resane.		posterior definitivo: XXXIV/11-4-4	
1966	Fray Joseph de Lanzuela	XVIII Óleo sobre tela	Fray Miguel de Herrera	Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Base de preparación con CaCo3 y grenetina Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática "con acuarela, previa limpieza con tetracloruro y hiel de toro" Barniz final "barniz mate Talens y Paraloid en toluol muy ligero"		Foto en que se ve a Manuel Serrano en el proceso de Reentelado con plancha caliente XXXIX/2-1-6	243
1966	Tres marineros y dos jerónimas	XVIII Óleo sobre tela		Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática Barniz final	Hillaray Duran Massors y Liliana Pizarro Nebling	Hay un breve informe del deterioro, se reportan parches de intervención anterior, La obra fue sometida a múltiples repintes coincidentes con los parches del soporte, asimismo tiene repintes que se hicieron para modificar la pintura original en tanto colores y pincelada. Desde original este cuadro fue hecho con 7 pedazos de tela diferentes, al parecer linos Esto denota una técnica muy popular y carencia de materiales para la pintura. Foto antes de proceso frente: XXXI-A/6-2-2 Foto reverso con los parches de intervención anterior. LXXX-A/7-1-2	261
1966	Sibila Delphica	XVIII Óleo sobre tela		Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Reposición de faltantes con injertos Limpieza de barniz		Problema severo de faltantes Craqueladuras En este informe viene el análisis iconográfico de las 10 pinturas	244



					Resane Reintegración cromática con acuarela y pinturas al barniz Barniz final	de las Sibilas, no se sabe quién fue el autor ni la procedencia original. Hay foto interesante del deterioro y las craqueladuras LIII-A/15-1-3 Injertos y resanes LVII-A/9-3-1 CXCIX-A/15-2-3 Inicio de reintegración LIX-A/15-3-3	
1966	Sibila Eritrea	XVIII Óleo sobre tela	Museo Nacional de Historia		Reentelado holandés Reposición de faltantes con injertos Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática Barniz final Acabado de orillas con papel engomado	Se reportan repintes como intervención anterior Foto cala de limpieza XL/1-6-5 No hay foto de fin	245
1966	Sibila Eroepe	XVIII Óleo sobre tela	Museo Nacional de Historia		Reentelado holandés Reposición de faltantes con injertos Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática Barniz final Acabado de orillas con papel engomado	Se reportan parches y hay una foto en la que se ve cómo lo retiran XXXIX/6-3-2 En las fotos se observa un mal proceso técnico de resane pues se invadió el original, ocultando datos de la obra lo importante es que se oculta el título de la obra. Foto después del Reentelado donde se ve lo que se conserva del título LIV-A/14-2-2 Foto detalle después del resane donde se ve la invasión al título: LXIII-A/16-4-2 Foto del proceso de reintegración cromática donde se ha omitido una parte del título original, se trata de una A pequeña que lleva sobre el nombre, al igual que toda la colección la tiene: CXCII-A/18-3-2 No hay foto de fin Foto inicio frente:	246

						XXXIA/10-2-2 Foto eliminación del parche: XXXIX/6-3-2		
1966	Sibila Libica (Ebica)	XVIII Óleo sobre tela		Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane con CaCo3 y cola Reintegración cromática con acuarela y pinturas al barniz Barniz final		Se reportan repintes y parches No hay fotos de procesos	247
1966	Sibila Agrippina	XVIII Óleo sobre tela		Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Eliminación de repintes Limpieza de barniz Resane con CaCo3 y cola Injertos con tela preparada Reintegración cromática con acuarela y pinturas al barniz Barniz final	Esperanza Teyssier	Al final del informe hay un cronograma de trabajo, la restauración duró un año. No hay foto de fin	249
1966	Sibila Tiburtina	XVIII Óleo sobre tela		Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática Barniz final		Foto del proceso de barnizado con pistola No hay historia clínica No hay fotos de fin	257
1966	Sibila Pérsica	XVIII Óleo sobre tela		Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática Barniz final		No hay datos en historia clínica, sólo una breve descripción del deterioro	251
1967	Magdalena Córdova	XVIII Óleo sobre tela		Museo Histórico de Churubusco (MHCh)	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática	Esperanza Teyssier Sergio Montero (Jefe de rest)	La limpieza se hizo con aceite de espliego	8
1967	Los pescadores	XVI Óleo sobre tela	Collantes (Firmado)	MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática	Suzanne Ingram Sergio Montero (Jefe de rest)	Sólo es ficha técnica	9

1967	La visitación	XVIII Óleo sobre tela		MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		Hay fotos de la obra en cada proceso	10
1967	La oración en el huerto	XVI Técnica mixta (óleo-temple) sobre tabla		Ex convento de Epazoyucan	No se realizaron por falta de conocimientos	Sergio Montero (Jefe de rest)	Hay historia clínica de estado de conservación, una propuesta de intervención, resultados del análisis microquímico por Alejandro Huerta. Julio R Chan era el responsable de la identificación de fibras de madera Se identificó el aglutinante como oleoso y acuoso. Los resultados del análisis se dieron hasta 1971 Hay fotos de inicio de proceso y detalles del deterioro	214
1967	Ecce Homo	XVI Técnica mixta (oleo-temple) sobre tabla		Ex convento de Epazoyucan	Fijado de base de preparación con capa pictórica Limpieza del barniz Resane Reintegración cromática  En 1969 George messens ayudó a solucionar el problema de esta tabla. Fue interesante este caso porque se respetaron las grietas de la capa pictórica coincidentes con la unión de las tablas y así se dejaron.	Sergio Montero (Jefe de rest)	En el informe hay dos propuestas de intervención Una de las propuestas consistía en transportar la obra sobre un nuevo soporte de resina epóxica, fue realizada por Esperanza Teyssier. Montero respondió a esta propuesta diciendo que era riesgosa e inadecuada. Además exigió la realización del análisis. Están los resultados del análisis microquímico y de la identificación de fibras El registro fotográfico es bastante extenso: Fotos buenas del deterioro por faltantes, craqueladuras en detalle. Fotos de inyección de la base de preparación con cola: LII-A/1-1-1 Colocación de papel molde sobre la parte a fijar ya encolada LII-A/1-2-3 Planchado sobre el papel LIII-A/1-3-3 George Messens efectuando el proceso anterior	215

						XXXVII/12-6-5 Se dejaba el área con peso y calor XXXVII/12-5-6 Calas de limpieza LIII-A/1-1-1 Fin de proceso LX-A/13-3-2	
1967	Don Juan de Díez Arce	XVIII Óleo sobre tela		Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de repintes con amoniaco Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática Barniz final Como acabado se puso masking tape en las orillas "para proteger los resanes e injertos contra golpes"	Esperanza Teyssier	Reporta repintes 227
1967	Francisco de Asís	XVIII Óleo sobre tela		Particular	Reentelado holandés Eliminación de intervención anterior consistente en un refuerzo perimetral de una banda de yute "Solución de amoniaco en agua al 5% limpia colores oscuros y la misma solución limpia colores claros" Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática con caseína como aglutinante y "glasura" Barniz final	Marcela Wilhams Rivas	No hay análisis Fotos interesantes de reverso donde se ven las bandas XXXII/15-5-6 Foto de la intervención anterior XXXII/15-5-6 Por el reverso habla una inscripción que se perdió con el Reentelado, al parecer de la época, unas iniciales o anagrama. No hay foto de fin por reverso. 237
1967	Madre Santísima de la Luz	XVIII Óleo sobre tela	Miguel Cabrera	Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática	Esperanza Teyssier	Se reporta la aplicación de aceite de linaza para "regenerar la pintura" Tal vez el aceite sólo servía para evaluar la oxidación del barniz ya que después de 236

					Barniz final	esto se hacia la limpieza		
1968	Arcángel Gabriel	XVIII Óleo sobre tela		Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática	Esperanza Teyssier	No hay fotos	234
1968	Arcángel Daniel	XVIII Óleo sobre tela		Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane con pasta de grenetina Reintegración cromática con colores a la caseína y glasura Barniz final	Marcela Williams Rivas	Se hizo la regeneración del barniz con una capa de aceite de linaza aplicada con algodón No hay foto de fin de proceso	231
1968	Sibila Helespontica	XVIII Óleo sobre tela		Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		La ficha técnica no tiene datos suficientes. Fotos deterioro y fin de proceso	219
1968	Sibila Phrigia	XVIII Óleo sobre tela		Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática CRITERIO: En la reintegración cromática no se repusieron las letras del nombre, esquina inferior derecha, pese a que se trata de una colección y todas las pinturas tenían el mismo tipo de inscripción En contraste, para el resto de la obra si se completó la imagen		La ficha técnica es como un informe con análisis del deterioro. El estado de conserv. De la obra era grave, carecía de bordes. Reporta craqueladuras, Una primera intervención colocó 20 parches pequeños. Es importante esta obra porque fue intervenida anteriormente con un Reentelado de contacto, mismo que servía solamente para sostener la obra original y sujetarla al bastidor. Posiblemente se haya Reentelado cuando se creó el Museo. Reporta el barniz oxidado. El velado se hizo con engrudo y resistol y tela como soporte, además con papel de china y barniz. Barniz final de damar en xilol. Foto parches: XLI-A/18-1-1 Foto inicio de proceso donde se ve el Reentelado anterior: XLI-A/10-2-1	220

1969	Sibila Cimeria	XVIII Óleo sobre tela	Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática Barniz final	Esperanza Teyssier Lucía Falcón Alumnos de 3er año "Paul Coremans" Manuel Serrano	Hay una foto del barnizado con pistola y la restauradora LV1-A/12-4-2 Reportan parches, resanes y repintes de intervención anterior Al final de este expediente hay una calendarización de los procesos ahí se observa que la intervención no la hacía de principio a fin un mismo restaurador.	248
1969	La Adoración de los reyes	XVI Óleo sobre tabla	Ex convento de Acolman	No hay datos de la restauración		En la ficha técnica sólo se pide hacer análisis microquímicos. Sólo hay fotos de antes de proceso.	151
1969	La Adoración de los reyes	XVI Óleo sobre tabla	Ex convento de San Andrés Epazoyucan, Hidalgo	No hay datos de la restauración		No hay ficha técnica sólo fotos de antes de proceso. Este fue un caso difícil de intervención de pintura y no hay registro de tratamiento porque no se hizo, se dejó rezagada. Esperando análisis.	216
1969	Virgen Benedicta 1.71 x 1.25	XVIII Óleo sobre tela	MHCh	Eliminación del soporte de madera en el que estaba adherido el lienzo Reentelado holandés Velado con tela de muselina de seda y Resistol 850. Limpieza de barniz Resane, después del resane se aplicaba paraloid en xilol para recibir el material de reintegración. Reintegración cromática con acuarela y colores al barniz rebarnizado	Sergio Montero	Obra restaurada bajo asesoría de George Messens. Hay fotos descriptivas de la ejecución de los procesos: Jaime Cama en desprendimiento (LXIII-A/ 15-1-2) Messens haciendo pruebas de desprendimiento (LII-A/19-2-2) Messens enseñando a los alumnos el velado ( LIII-A/4-4-1) Proceso de velado con Montero (LIII-A/4-4-3) Grupo de alumnos (LIII-A-5-1-2) Proceso de desprendimiento (XXXVII/20-5-1) fotos limpieza del soporte después del desprendimiento: LIII-A/13-2-3 foto general de fin de proceso: LXXX-A/11-4-1 foto resanes:	7

						<p>LIII-A/10-3-1          foto develado:          XXXIX/6-1-2          Foto reintegración:          LXII-A/17-2-1          No hay foto de radiografías          la madera era una intervención anterior, era una tabla compuesta de varios tablones con travesaños adheridos entre sí con cola animal. También tenía resanes anteriores de color blanco. Hay foto: LXI-A/8-3-1</p>	
1969	La adoración de los pastores	XVI Óleo sobre tabla	Ex convento de Acolman		Sergio Montero (Jefe de rest)	<p>Pintura sobre tabla. No hay historia clínica sólo una propuesta de intervención. Fotos de detalle de faltantes, craqueladuras y de calas de limpieza. Si hay foto de fin de proceso.          Uso del paraloid para fijado de la base de preparación hacia el soporte.</p>	149
1969	Las tres órdenes franciscanas 2.84 x 4.60	XVIII Óleo sobre tela	Museo de Santa Teresa de Querétaro	<p>Reentelado holandés          Limpieza de barniz          Resane          Reintegración cromática          rebarnizado</p>		<p>Obra intervenida bajo dirección de George Messens. Gran formato.          En el expediente no hay ficha técnica, sólo registro fotográfico de la obra en cada proceso y de cómo fue ejecutada la intervención:          Antes de proceso          LXI-19/9-1-3          Luz rasante          XXXVV/19-6-6          Devolución de plano          XXXVII/17-6-3          Devolución de plano y donde se ve el taller de caballete, además aparece Castillo Negrete          XXXVII/18-2-2          Fin de proceso de dev. De plano sobre bastidor de trabajo          XXXVII/18-2-4          Velado XXXVII/19-3-1 usaban tela blanca          Velado XXXVII/21-3-5</p>	79

						Fin de velado XXXVII/21-1-6 Impregnación de cera LIII-A/12-3-2 Obra reentelada y antes del resane: LVI-A/12-3-2 No hay foto de fin de proceso		
1970	La Anunciación	XVI Óleo sobre tabla	Ex convento de Acolman		No hay datos de la restauración.	Sergio Montero (Jefe de rest)	En el expediente hay una ficha en la que se piden los análisis de laboratorio. Foto de abombamiento de estratos pictóricos: CLXXV-A/1-2-2 Foto reverso en la que se ve la tabla y los refuerzos de fibras en las uniones LIX-A/10-2-1 Foto luz rasante de detalle donde se ven las craqueladuras LIX-A/8-2-2	150
1970	Virgen de Belem 1 21 x 90	XVIII		MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		Se menciona intervención anterior de repintes, resanes y parches. Análisis microquímico Se determinó que era óleo al aplicar butilamina y KOH al 10% Foto reverso se ven los parches: LIX-A/6-2-2 Limpieza cala: LX-A/14-2-2 Fin de proceso: LXVII-A/19-3-2	3
1970	San Ignacio de Loyola	XVIII	Juan Correa (atribuido)	MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		Hay fotos de detalle para deterioro Foto fin de reentelado pero no hay de fin de proceso	4
1970	Tobias el viejo			MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		No hay ficha técnica Si hay registro fotográfico de la obra en cada proceso	5
1970	Oración en el Huerto			MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz		Registro fotográfico de los procesos principales	6



					Resane Reintegración cromática			
1970	Virgen de la Balbanera 1.95 x 1.79	1719 fechado	P. Calderón	MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		Reporta intervenciones anteriores de parches y repintes, muy antiguas. Foto reverso con parches: LX-A/3-4-1 Excelente foto de luz rasante: LX-A/4-4-2 Fin de proceso: LXXX-A/11-4-2	11
1970	La coronación de la Virgen 1.86 x 1.30	XVIII	Juan Correa	MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		Breve análisis histórico e iconográfico con base en Toussaint y Carrillo y Gariel. Registro fotográfico de calas de limpieza de barniz: LXXII-A/18-1-2 LXXII-A/17-4-1	12
1970	Visión de San Juan	XVIII		MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		La ficha técnica no contiene explicación de procesos. Hay fotos de la obra para cada proceso	18
1970	Los cuatro jinetes del Apocalipsis	XVIII			Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		Se reportan intervenciones anteriores de repinte muy poco representativas.	19
1970	La piedad	XVIII		MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática			20
1970	Don Gregorio López	XVIII		MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática	Esperanza Teyssier Manuel Serrano (jefe de rest)		21
1970	Virgen del Rosario 1.32 x 1.96	XVIII Óleo sobre tela	Nicolás Rodríguez Juárez, firmado	MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática	Manuel Serrano (Jefe de rest)	En esta ficha técnica hay una ficha de ingreso de piezas que llena el jefe de taller, en la que se sugiere el tratamiento a efectuar y dice: "compensación	22

							de la pátina en caras de la Virgen y del Niño (con acuarela)” El barniz final se daba con Talens Hay fotos de calas de limpieza no muy buenas.	
1970	Nuestra Señora de la Soterrana			MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática	Manuel Serrano (Jefe de rest)	Fotos de procesos	24
1970	San Juan Evangelista	XVIII Óleo sobre tela		Museo del Carmen			Obra reentelada en una intervención anterior realizada posiblemente a finales del siglo XIX con una técnica de pintor. Durante la intervención se retiró el Reentelado y se descubrió que el soporte original tenía adheridas dos fojas de un manuscrito en el cual se alcanza a leer la fecha de 1738, muy posiblemente se trate del momento de creación de la obra. Foto del reverso de la obra con el manuscrito adherido: LVI-A/13-2-1 En el expediente sólo dice que la obra está en proceso y no hay datos de su intervención. Foto antes de proceso Frente: XXXVIII/22-2-6	419
1971	San Vicente Ferrer	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Santa Teresa de Querétaro	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática	Manuel Serrano (Jefe de rest)	Fotos de deterioro No hay de fin de proceso	122
1971	Margarita de Logorio 1.90 x 3.00	XVIII Óleo sobre tela	En un detalle de antes de proceso se ve una posible firma: Nicolaus Rodriguez Placa V-B/94	Museo de Santa Teresa de Querétaro	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		Fotos de deterioro Detalle de craqueladuras Fotos de cada proceso hasta fin Viene un informe sobre el estado de conservación de la pintura y propuesta de intervención Fotos de inicio frente y reverso con luz rasante	119

						Intervenciones anteriores, en el reverso había una inscripción con una fecha de 1827, dice: "Es del Orat° de S.F.N. Dic° 1827" Foto: LXX-A/13-2-2 El Reentelado cubrió la fecha: XCIV-A/17-1-1 Fin general anverso: XCIV-A/16-3-1	
1971	La Dolorosa 1.61 x 1.05	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Santa Teresa de Querétaro	Eliminación de un soporte de triplay producto de intervención anterior además había otras intervenciones: refuerzos del soporte y resanes en orillas. Rebornizado. Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática	Fotos de eliminación del triplay, aparecen las restauradoras en el proceso. No hay foto de fin.	129
1971	Santo con báculo 1.67 x 1.09	XVIII	Rodríguez Juárez	Museo de Santa Teresa de Querétaro	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática	Reporte de intervenciones anteriores de repinte. Éstos fueron eliminados con disolventes: dimetil formamida y acetato de amilo Hay foto de cada proceso y una de la firma. Foto de fin general Foto deterioro Luz rasante Foto general reverso Hay una propuesta de intervención	100
1971	La oración en el huerto 2.06 x 1.35	XVIII		Museo de Santa Teresa de Querétaro	Reentelado holandés Se decidió reentelar por la pérdida de resistencia de la tela en orillas Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática	Registro fotográfico de deterioro. No hay fotos de cada proceso. En este expediente hay un informe con observaciones y conclusiones sobre el deterioro, técnica de manufactura y con propuesta de intervención.	120

1971	Jesús Arrodillado	XVIII	Luis Juárez	Museo de Santa Teresa de Querétaro	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática	Manuel Serrano (Jefe de rest)	Es pintura sobre tabla. Hay un breve informe del estado de conservación pero no hay propuesta ni procesos. Vienen los formatos que se usaban para pedir fotografías y radiografías. Está el registro fotográfico.	117
1971	Santo Domingo de Guzmán 2.07 x 1.45	XVIII	Nicolás Correa	Museo de Santa Teresa de Querétaro	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática rebarnizado	Manuel Serrano	La historia clínica es muy breve. En este expediente están los formatos de fotografía, análisis de laboratorio y la ficha de ingreso de piezas al taller que se usaba. Alejandro Huerta era el responsable del análisis microquímico: estratigrafía y aglutinante oleoso o proteico. Si hay fotos de resane, antes por el frente y reverso y luz rasante	101
1971	La visitación			Museo de Santa Teresa de Querétaro	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática	Manuel Serrano (jefe de rest)	Hay breve informe de procesos con presupuesto. Registro fotográfico para cada proceso.	106
1971	San José con el niño	XVIII Óleo sobre tela		Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática Barniz final	Manuel Serrano	Historia clínica con descripción del deterioro	251
1971	San Antonio Abad	XVIII Óleo sobre tela	Mariano Joseph Calderón	Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática Barniz final		Breve análisis iconográfico Fotos del deterioro	304
1971	San Antonio de Padua	1610 XVII Óleo sobre tabla	Luis Juárez	Santa teresa de Querétaro			Hay un informe con propuesta de restauración. Desde su ingreso ha sido sometido a varias temporadas de trabajo, sin poder solucionar su problemática, aún está en el taller de la coordinación de restauración.	1035

1974	XLIX		Juan Nepomuceno Saenz	Museo Nacional de Historia			Son tres cuadros clasificados como obra del siglo XVIII, en las fichas técnicas. Pero tienen soporte de vidrio y la composición, diseño y tratamiento de la imagen corresponde sin duda al neoclásico.	328-330
1975	La Ascensión del Señor 2.37 x 3.45	XVIII Óleo sobre tela	Ludovicus Xuárez	Museo de Santa Teresa de Querétaro	Reentelado holandés Limpieza de barniz con acetato de amilo y dimetil formamida Resane de pasta de cera resina Reintegración cromática Este es el cuadro en el que hay una carta dirigida a Julio a Velasco, firmada en 1978 por Marín y dos cartas de Velasco a Chanfón.	Ma Eugenia Marín Manuel Serrano jefe de restauración Julio A Velasco era coordinador de talleres	Hay un informe breve y algunos documentos asociados, sobre la tardanza de los restauradores para entregar la obra, dirigida una carta a Chanfón, entonces director de restauración. Es importante esta intervención porque en los resultados del análisis microquímico por A. Huerta se determinó que el barniz original estaba coloreado y en la descripción de procesos no dice qué pasó con ello. Se señala la reintegración cromática con pinturas al barniz. Hay fotos de cada proceso y foto de la firma del autor. Esta obra tenía una intervención anterior de Reentelado de contacto con tela de algodón y cola, foto: VIII-B/72 Antes de proceso anverso: VIII-B/75 Detalle normal: VIII-B/80 Detalle UV repintes: VIII-B/71 Fin. XI-B/62	142
1975	Virgen de Guadalupe 1.46 x 2.85	XVIII Óleo sobre tela		Centro Regional de Puebla	Reentelado holandés		No hay ficha técnica sólo un manuscrito del estado de conservación.	387
1975	Coronación de la Virgen 1.96 x 2.82	XVIII Óleo sobre tela		Museo Regional de Puebla	Posible reentelado		No hay informe de procesos. Obra muy deteriorada desde su momento de creación usaron trozos de tela de trama muy abierta. Esta obra tenía 67 parches colocados a través del	390

1975	Virgen del Rosario 1.03 x .73	XVIII Óleo sobre tela		Museo Regional de Campeche	Posible reentelado		tiempo. No hay informe de restauración pero a través del registro fotográfico se observa una intervención anterior consistente en la modificación del formato original octogonal convirtiéndolo en rectangular para adaptarse a un nuevo espacio. Esta modificación fue realizada con parches. Los agregados pictóricos en las áreas de parches se adecuaron a la obra original, ampliando los fondos. A esa época se remontan también pequeños repintes sobre las formas representadas. La restauración respetó la modificación del formato pero no se puede saber cómo se resolvieron los repintes. Foto final de proceso: CLXII-A/A-9-3-3 Foto inicio frente: CII-A/10-4-1 Foto inicio verso se aprecian los parches: CII-A/10-4-2	417
1976	San Francisco de Asis	XVII	Cristóbal de Villalpando	MHCh			La ficha técnica no dice nada. Foto de la firma de Villalpando CLXXIV-A/20-1-3	39
1976	San Jerónimo 1.12 x 1.68	XVII Óleo sobre tela	Juan Tinoco	MHCh	Devolución de plano con calor y humedad Eliminación de bastidor original Reentelado holandés Limpieza de barniz con butilamina, Acetato de Amilo y dimetil formamida I-I Velado con papel sanitario y cera de abejas Resane Reintegración	Maria Luisa Franco Brizuela	Se reportan repintes y parches La historia clínica describe el proceso de reentelado holandés Hay esquemas a lápiz Fotografía UV CLVIII-A/20-3-3 Foto normal CLIX-A/3-4-1 Foto de antes por el frente y no hay foto de fin	40

					cromática			
1976	Santa Teresa con la Santísima Trinidad	XVIII Óleo sobre tabla			No hay datos de la restauración sólo hay fotos de inicio		Foto de reverso CLX-A/17-3-2 Foto de anverso CLX-A/17-3-1	41
1976	La Anunciación	XVII Óleo sobre tela	Juan Correa (Atribuido)	MHCh			No hay historia clínica. Registro fotográfico por procesos. Cala de limpieza. CLXI-A/15-3-2 Fin de proceso CLXX-A/14-2-1	44
1976	San Ildefonso 1.67 x 2.14	1628	Manuel de Echave	MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz Eliminación de repintes Reintegración cromática	Teresa Loera Cabeza de Vaca Ma. Elena Franco	Reporte de intervención anterior de repinte y parches: CLX-A/6-3-1 Hay registro fotográfico con luz rasante CLX-A/6-3-2 Fin de proceso CXC-A/10-1-2 Si hay foto de Antes de proceso Limpieza de barniz con a-amilo y dimetil formamida.	65
1977	Jesús entre San Francisco y Santo Domingo	Óleo sobre tela		MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		Eliminación de repintes con dimetil formamida y a. amilo	52
1977	La Asunción de la Virgen	XVI Óleo sobre tabla		MHCh	Fijado Resane reintegración barniz final		No hay historia clínica. Foto cala limpieza de barniz CLXXVI-A/1-3-3 Foto de Ma. Eugenia Martín reintegrando cromáticamente CCIII-A/3-3-3 Foto por reverso CLXI-A/10-1-3 Se ven las tablas pero la obra no parece del XVI	34
1977	Jesús crucificado [Cristo de Chalma] copia fiel del original 2.12 x 1.48 m	XVIII Óleo sobre tela	José de Ibarra	MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		La historia clínica no tiene suficientes datos. Foto cala de limpieza CLXII-A/19-2-1 Fotos antes anverso y reverso Cala limpieza UV frente y Fin frente.	35

1977	Jesús de la caña [Rey de Burlas] 90 x 1.82m	Óleo sobre tela		MHCh	Reentelado holandés No hay más datos de la intervención	Doris Peña Mejía	Reporta intervenciones anteriores de repinte: caso severo. Se detectó una capa pictórica inferior con rayos X. La intervención se suspendió. Reporta 31 parches de tela y papel adheridos con goma. Se aplicó resane. Se hizo un repinte total cambiando la composición. Foto antes verso: CLIX-A/15-1-3 Antes frente: CLIX-A/14-3-1	36
1977	Purísima 1.20 x 1.01	XVII (1637) Óleo sobre tela	Basilius Salazar	Museo Regional de Querétaro	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática		No hay informe y la historia clínica es muy breve. El registro fotográfico es muy importante porque testifica una intervención anterior firmada, la intervención anterior implicó también un repinte. Se trata de el reestirado de la tela y la sustitución de un travesaño del bastidor. Sobre el travesaño se lee: "Esta pequeña reforma se hizo a devoción de Juan Vázquez Olivo a 28 de febrero de 1896". CLIX-A/4-2-3 Además otra foto registra un parche que también tiene datos: "Este remiendo y reestirado se hizo el día 29 de agosto de 1945 estando de administradora la madre Ma. De los Dolores Torres" CLIX-A/4-2-2 Foto general reverso CLVIII-A/1-3-1 Foto luz rasante CLVIII-A/1-2-2	134
1978	Huida de Santa Teresa 1.85 x 1.73	XVIII Óleo sobre tela		MHCh	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática	Juan Pineda Santillan	Hay una descripción precisa del proceso de Reentelado, velado y vuelta al plano. Hay fotos de la obra para cada proceso. Foto reverso antes Foto luz transmitida y rasante General fin de proceso frente Antes de proceso frente	37



1979	La Coronación de la Virgen	XVI Óleo sobre tabla		Ex convento de Acolman			Hay un breve informe con los datos del estado de conservación y los resultados del análisis microquímico. Por los análisis se identificó que la fibra que refuerza las tablas es maguey y el lienzo es de cáñamo. Se reporta poca adherencia entre la base de preparación y la tela. Hay craqueladuras en las juntas de las tablas. No hay propuesta de intervención, al parecer no se restauró. Fotos de antes de proceso con luz UV y rasante. Buenas fotos de detalle de craqueladuras.	153
1979	La Ascensión del Señor 2.44 x 1.60	XVII Óleo sobre tabla	Fray Alonso López de Herrera (atribución)	Dirección General del INAH			Es un informe la obra se terminó en 2002, se empezó a trabajar en 2000. Foto inicio de proceso por el frente: CLXXXVII-A/13-4-3 Calas y eliminación de repintes desde base: CXCII-A/3-2-1 Eliminación de intervención anterior: CCI-A/12-4-3 Foto RX donde se ve la capa pictórica anterior o sea original: CLXXXVII-A/12-1-1	395
1980	San Pablo Ermitaño 34.7 x 48.4	XVIII Óleo sobre tela	Onofre Amico, firmado	Museo Histórico de Churubusco	Reentelado holandés Limpieza del barniz – acetato de amilo y dimetil formamida-	Isabel Beteta Roberto Alarcón	Se hizo Análisis UV y Análisis microquímico Descripción breve de procesos Hay un breve informe con propuesta No hay fotos	1
1980	San Juan de la Cruz 1.10 x 1.69	XVIII Óleo sobre tela	J Becerra	Museo del Carmen	No se reenteló		Desde esta ficha el formato de historia clínica se hizo más resumido	403
1980	Padre Juan Bautista Lezana 2.38 x 1.89	XVIII Óleo sobre tela		Museo del Carmen	No hay datos de su intervención		Intervenciones anteriores de dos pequeños parches. Fotos inicio frente y reverso.	404
1980	San Juan Baconio 2.38 x 1.89	XVIII Óleo sobre tela		Museo del Carmen	A esta obra sólo se le hizo resane y limpieza del barniz original		Fotos frente y reverso. Cala de limpieza.	405

				reintegración cromática.			
1980	San Juan de la Cruz 2.38 x 1.89	XVIII Óleo sobre tela	Museo del Carmen	Reentelado holandés.		Fotos frente y reverso. Cala de limpieza.	406
1980	San Cirilo 2.38 x 1.89	XVIII Óleo sobre tela	Museo del Carmen	Posible reentelado holandés. Tratamiento de faltantes con injerto de tela preparada, adheridos con Mowliith hacia un parche de manta de cielo. Limpieza de barniz.		Fotos de inicio de proceso por el frente y el reverso. Cala de limpieza del barniz.	407
1980	San Dionisio 2.38 x 1.89	XVIII Óleo sobre tela	Museo del Carmen	Limpieza del barniz. No fue Reentelado.		No hay suficientes datos de la restauración, no hay informe ni historia clínica. Fotos inicio frente y reverso. Cala de limpieza de barniz.	408
1980	San Serapio 2.37 x 1.89	XVIII Óleo sobre tela	Museo del Carmen	Limpieza del barniz. No fue Reentelado.		No hay suficientes datos de la restauración, no hay informe ni historia clínica. Fotos inicio frente y reverso. Cala de limpieza de barniz. Fin de proceso frente.	409
1982	San Judas Tadeo	XVIII Óleo sobre tela	Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática Barniz final	EEH	No hay historia clínica solo una hoja con la descripción formal y un manuscrito de procesos. Ahl dice que fue trabajo de alumnos. Sólo hay foto de antes	361
1982	Muerte de san cayetano	XVIII Óleo sobre tela	Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática Barniz final	EEH	Dice trabajo de alumnos igual que el anterior y dice que la obra está acabada pero no hay fotos de fin	365
1982	Santisima trinidad	XVIII Óleo sobre tela	Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática Barniz final		Dice trabajo de alumnos Solo foto de antes	368

1982	La Ascensión de Cristo 130.9 x 99.5	XVIII Óleo sobre tela	MHCh			Intervenciones anteriores de parches Si hay historia clinica pero no menciona los procesos realizados. Foto antes verso y reverso y fin.	374
1982	Jesús atado a la columna	Óleo sobre tela	Museo Nacional de Historia	Reentelado holandés Limpieza de barniz Resane Reintegración cromática Barniz final		No hay historia clinica solo hoja manuscrita con descripción formal y listado de procesos	370
1982	Virgen de los ángeles 1.45 x 2.40	XVIII Óleo sobre tela	Dirección general del INAH	Reentelado holandés		Fotos inicio frente y verso Calas de limpieza	401
1984	Sagrado Corazón	XVIII Óleo sobre tela con soporte auxiliar de tabla	Centro regional de Tlaxcala	Al parecer esta pintura pertenecía a un retablo ya que tenía un marco dorado, Tenia un soporte de tabla adherido a la tela. Se desprendió la tela de la tabla porque ésta tenía ataque de insectos. Se hizo la restauración y se trabajó el marco dorado	Manuel Serrano	Hay una propuesta de intervención para el marco pero no para la pintura. No hay historia clinica No dice qué pasó con la tabla, la cual tenía datos del retablo Foto de parte posterior de la tabla con inscripciones: CIX-A/4-4-3 Foto del desprendimiento CXXX-A/14-1-2 Era una tabla tal vez de pino con datos del retablo pero no se alcanza a leer en la foto habria que ver la foto con detalle. No se puede saber mediante las fotos si habia intervenciones anteriores.	386
1995	Cristo flagelado	XIX Óleo sobre tela Capa pictórica por los dos lados	Museo Regional Guadalupe Zacatecas	Corrección de plano Reestructuración del soporte: injertos con tela y como adhesivo cola de conejo. Bandas perimetrales adheridas con Beva 371® Film y Paraloid B72® Restitución del bastidor Resane con pasta de carbonato de calcio y cola. Reintegración	Propuesta de restauración por Juan Manuel Rocha	Organización de un consejo de restauradores, en el que participaron profesionales de diferentes talleres de la Coordinación. Fotos de antes de proceso por frente y verso Fotos de fin de proceso por frente y verso.	1073

*Imagen restaurada*

				<p>cromática con pinturas al barniz. Barnizado final mate con barniz damar y cera de abejas.</p>		
1995	La Anunciación No. de clave: 135/95	XVIII Óleo sobre tela	MNV	<p>Recuelado holandés Limpieza superficial Eliminación del bastidor original Velado de protección Resane Reintegración cromática</p>	Raul Munguia Ortega	<p>Esta obra presentaba agregados pictóricos de intervención anterior. Fotografías de inicio de proceso, detalles y de final de la restauración.</p>
						1079

## APÉNDICE 2

### HISTORIAS CLÍNICAS E INFORMES DE PINTURAS DE CABALLETE NOVOHISPANAS RESTAURADAS POR LOS ALUMNOS DE LA ESCUELA NACIONAL DE CONSERVACIÓN, RESTAURACIÓN Y MUSEOGRAFÍA

AÑO DE ENTRADA	AÑO DE SALIDA	OBRA	ÉPOCA Y TÉCNICA	AUTOR	PROCEDENCIA	PROCESOS REALIZADOS	RESPONSABLE DE LA REST	OBSERVACIONES	No. DE CLASIF.
1988		Catedral de México			MNI				
1988		Casa profesa			MNI				
1989  de rest.	Continúa en el taller	Resolución expedida por su majestad Dn Felipe V	Óleo sobre tela		Dirección de Monumentos históricos	Limpieza agua-canasol Fijado con cera resina muy diluida Barniz dammar en xilol Velado con non woven y engrudo Reentelado cera- resina Limpieza de barniz con disolventes Reintegración cromática con pinturas al barniz		Este informe se encuentra en el CENDOC como obra de escuela, sin embargo en los registros del taller no aparece Se hizo toma de muestras y análisis estratigráfico. Reporta intervenciones anteriores de parches son 24 sobre roturas y faltantes pequeños. No hay fotos.	
1987 ingreso 1989 rest		Francisco Cajical de la Vega  93 x .74 m	1760 Óleo sobre tela		MNH	Reentelado cera-resina primero con monofilamento y después con lino porque no funcionó Mezcla de cera-resina- elemi.		Esta ficha se encuentra en el CENDOC pero la obra no está registrada en el libro de ingresos del taller de caballete La obra tenía intervenciones anteriores de repunte que modificaban el formato y la imagen. No hay fotos	
1989	1992	Retrato de los frailes franciscanos Juan Diaz y José Moreno 1.90 x 1.26 m	XVIII Óleo sobre tela		Museo Regional de Querétaro	Reentelado cera-resina Resane Limpieza de barniz con disolventes reintegración		Solo historia clínica. No hay fotos.	1025 M378

1989	1992	San Nicolás Tolentino	XVIII Óleo sobre tela		Museo Regional de Querétaro		Solo historia clínica. No hay fotos	1025 M378
1989	1992	Mapa de Cadereyta 1.49 x 1.02 m	1798		Museo Regional de Querétaro	Reentelado cera-resina	Solo historia clínica. No hay fotos	1025 M378
1989	1992	Retrato de Juan Caballero y Osio 1.52 x 1.08 m	1707 Óleo sobre tela	Nicolás Rodríguez Juárez	Museo Regional de Querétaro	Reentelado cera-resina	Breve informe en CENDOC. La obra presentaba repintes que fueron eliminados. Solo historia clínica No hay fotos	1025 M378
1989	s	José de Arimatea ayudando a Cristo .63 x .87 m	XVII Óleo sobre tela		Centro Comunitario Culhuacán	Reentelado cera-resina	Solo historia clínica con breve propuesta de intervención No hay fotos	1025 M378
1989	s	San Francisco Javier	XVIII Óleo sobre tela		Actopan Hidalgo			
1989	s	Virgen de Guadalupe	XVIII Óleo sobre tela		Actopan Hidalgo	Reentelado cera-resina	Ficha clínica sin fotos en taller Se reporta el uso del Paraloid B72® antes de aplicar el resane.	
1989	s	Presentación de la virgen	XVIII Óleo sobre tela		Actopan Hidalgo	Reentelado cera-resina	Sin datos Ficha clínica sin fotos en taller	
1989	s	Inmaculada concepción	XVIII Óleo sobre tela		Actopan Hidalgo	Reentelado cera-resina	Ficha clínica sin fotos en taller	
1989	1999	San José con el niño	XVIII Óleo sobre tela		Actopan Hidalgo	Reentelado cera-resina	Informe en el CENDOC	
1989	2003	San Agustín	XVIII Óleo sobre tela		Actopan Hidalgo			
1990 año de restauración	s	Virgen parada sobre la esfera Terrestre .88 x .74 m	XVIII Temple sobre tela			Debido a su técnica de manufactura se fijó con Paraloid B72® en thinner al 3%. reentelado por medio de	Historia clínica en el CENDOC Clasificado por autor como Contreras Maya Celina. Reporta análisis estratigráfico. Comentario sobre el proceso de limpieza: "La limpieza se realizó por áreas y colores utilizando diferentes procesos para cada área según su comportamiento"	ND163 8.C5.C 3

A						contacto con Mowilith DMIH y DHLR® en proporción 1:1 en la mesa caliente. Se puso una entretela para que no se trasladara la textura de la tela del Reentelado sobre el original resane de pasta de CaCO <sub>3</sub> , coía y almagre.			
ingresó en 1987									
1990		Jesucristo en la Cruz [Señor de Chalma] 2.10 x 1.50 m	XVIII Óleo sobre tela	Joseph Mora	MNV			Intervenciones anteriores de repinte en todo el fondo. Solo hay foto de inicio.	1025 M378
1990	2001	Virgen sobre mundo con ángeles	XVIII 1.67 x 1.04		Centro Cultural Altos de Chiapas	Reentelado a la cera resina con lino mediano cera resina proporción 7:2			
1990	1993	Sor Josefa	XVIII Óleo sobre tela	Fco. Javier Salazar (atribuida)	Centro Cultural Altos de Chiapas	Reentelado a la cera resina		Reporta intervenciones anteriores de parches repintes y veladuras.	
1990	1993	Sor Rosa	XVIII Óleo sobre tela	José de Alzibar	Centro Cultural Altos de Chiapas	Reentelado a la cera resina		Reporta intervenciones anteriores de parches Análisis estratigráfico	
1990	2001	Bautizo de Jesús	XVIII Óleo sobre tela		Centro Cultural Altos de Chiapas	Reentelado a la cera resina eliminación del barniz con acetato de amilo y dimetil formamida 1:1	Luis Huidobro	Reporta intervenciones anteriores de parches adheridos con resistol. Comentarios interesantes sobre los procesos: "Como el método que se sigue por rutina en el taller es reentela: los cuadros que llegan, justificando que el soporte está en mal estado, el cuadro fue reentelado también." Se determinó la época del cuadro por los ensambles con base en Carrillo y Garfía	ND163 .C5.C3
1990	2001	Santo con corazón en la mano	XVIII Óleo sobre tela		Centro Cultural Altos de Chiapas				
1990		San Cristóbal	XVII Óleo sobre tela		Centro Cultural Altos de Chiapas	Reentelado a la cera resina 7:2 Limpieza de barniz con		Reporta intervenciones anteriores de parches de tela, manita deshilada.	

1990	2001	Virgen con ángeles	XVIII Óleo sobre tela		Centro Cultural Altos de Chiapas	acetato de amilo y dimetil formamida 5:1 Reentelado cera-resina en proporción 7:2 con lino mediano.		Reporta intervenciones anteriores de parches de tela de algodón y cuatro bandas adheridas con resistol, un resane de color rosa.	
1990	2001	La pasión	XVIII Óleo sobre tela		Centro Cultural Altos de Chiapas				
1990	2001	Santo sentado	XVIII Óleo sobre tela		Centro Cultural Altos de Chiapas	Reentelado a la cera resina		Reporta intervenciones anteriores de parches y cinta adhesiva.	
1990	1991	Virgen del Carmen .56 x .43 m	1795 Óleo sobre tela	José Ignacio de la Cerda	Museo de Acolman	Reentelado cera-resina. Limpieza del barniz con disolventes Resane y reintegración cromática.	Patricia Meehan	Toma de muestras para análisis de laboratorio.	338 M49 A26 A746
1990	1991	Divino Pastor	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman				
1990	1991	Santa Ana y San Antonio .83 x .62 m	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina. Limpieza del barniz con disolventes Resane y reintegración cromática.		Intervenciones anteriores de repinte que modificaba la imagen. Toma de muestras para análisis de laboratorio.	338 M49 A26 A746
1990	1991	Calvario 1.05 x .83 m	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Limpieza superficial. Desbastado, barnizado, velado, reentelado cera-resina: "se decidió reentelar el cuadro debido a que presentaba faltantes de soporte y un poco de resequedad. Además de que con este tratamiento se reforzó estructuralmente el cuadro y se consolidó"	Argomedo, Paula.	Análisis microquímicos de identificación de proteínas en el aglutinante, identificación de aceite. Hay fotos de inicio.	338 M49 A26 A746
1990	1991	Cordero Místico 1.33 x .80	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Limpieza. Barnizado, velado, reentelado cera resina 7.2: "se decidió	Carolina Castellanos	No hay fotos Toma de muestras para análisis de laboratorio.	338 M49 A26



						reentelado el cuadro ya que este requería de un nuevo soporte que soportara la tensión al montarlo al nuevo bastidor". Limpieza del barniz con disolventes			A746
1990	1991	Virgen de Loreto	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina. Limpieza del barniz con disolventes			338 M49 A26 A746
1991	2002	San Francisco de Borja 3.8 x .65	XVII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	1ª temporada: reentelado cera-resina. 2ª temporada: limpieza del barniz con geles. Resane.	Suzuki Sato, Kimie (1994)	Obra trabajada en dos temporadas: 1994 y 2001 Hay fotos de la segunda temporada. Toma de muestras para análisis de laboratorio	345 A26 S386
1991	2002	San Joaquín y Santa Ana .69 x 1.12 m	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina y eliminación de agregados pictóricos en el anverso.		Intervención anterior de modificación del formato original mixtilíneo por uno rectangular mediante parches en las esquinas y por consiguiente, agregados pictóricos en el anverso. "Este cuadro pertenece a una serie de 4 cuadros de la Virgen María, todos provenientes del Ex convento de Acolman. Todos presentaban estos agregados que se decidieron eliminar para recobrar en la medida de lo posible el aspecto original en cuanto a la forma. Además de que estos agregados estaban hechos con un soporte de algodón que tenía el sentido de los hilos en diagonal por lo que trabajaban de manera diferente promoviendo desprendimientos y craqueladuras en la capa pictórica. Por otra parte estos agregados no tenían la función de complementar elementos iconográficos ni de imágenes sino simplemente continuar el fondo para completar una forma rectangular. Además la técnica pictórica de la capa era de mucho menor calidad que el original." Sólo historia clínica. No hay fotos. Toma de muestras para análisis de laboratorio.	333 A26 E637
1991	1997	Nacimiento de la Virgen	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman				
1991	2002	San Joaquín, Santa Ana y la Virgen 1.13 x .68 m	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina y eliminación de agregados pictóricos en el anverso.		Intervención anterior de modificación del formato original mixtilíneo por uno rectangular mediante parches en las esquinas y por consiguiente, agregados pictóricos en el anverso. [Sólo historia clínica. No hay fotos	333 A26 E637

1991	2002	Presentación de la Virgen al templo 1.12 x .68 m	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina. Velado con engrudo y mowilith. Limpieza del barniz con disolventes.	Intervención anterior de modificación del formato original mixtilíneo por uno rectangular mediante parches en las esquinas y por consiguiente, agregados pictóricos en el anverso. Sólo historia clínica. No hay fotos.	333 A26 E637
1991	2002	San Joaquin y la virgen 61 x .83 m	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina y eliminación de agregados pictóricos en el anverso.	Intervención anterior de modificación del formato original mixtilíneo por uno rectangular mediante parches en las esquinas y por consiguiente, agregados pictóricos en el anverso. Sólo historia clínica. Hay una foto de limpieza.	333 A26 E637
1991	1991	San José con el niño 1.53 x 84.6 m	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina	Toma de muestras para análisis de laboratorio No hay fotos.	338 M49 A26 A746
1991	1997	Santa Teresa 85 x .67 m	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina	Toma de muestras para análisis de laboratorio. Una foto de fin de proceso.	338 M49 A26 A746
1991	2002	Patrocinio de la Virgen de la Merced 1.29 x 1.63 m	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina.	Intervenciones anteriores de parche para reparar el deterioro de la parte inferior, por el anverso y sobre el parche un agregado pictórico. Se eliminaron por completo. Hay foto de reverso con parche Hay fotos de procesos pero no hay fotos de fin de proceso. Toma de muestras para análisis de laboratorio.	343
1991	1991	Jesús Crucificado 83 x 1.04 m	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina.	Fotos procesos inicio y fin.	343
1991	1991	Ntra. Señora de Pansari	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina.	No hay fotos ni suficientes datos.	343
1991	1991	Santa Clara 1.47 x 1.02 m	XVII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina.	Fotos inicio frente y verso. Fotos de procesos. Toma de muestras para análisis de laboratorio	343
1991	1991	Dolores de San José 1.57 x .96 m	XVII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina.	Fotos procesos.	343
1991	1991	Arcángel San Miguel	1713	Antonio	Museo de Acolman	Reentelado cera-resina.	Intervenciones anteriores de parches y repunte. Foto de verso donde se ven parches. Foto procesos y firma.	343

		1.18 x 1.29 m	Óleo sobre tela	de Torres			Toma de muestras para análisis de laboratorio.	
1991	1991	Ángel de la Letania 1.05 x 1.70 m	XVII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina.	Fotos procesos Toma de muestras para análisis de laboratorio	343
1991	1998	Virgen de Guadalupe	XVIII Óleo sobre tela		Centro Regional Hidalgo, San Miguel Acámbaro			
1991	1998	Virgen de Guadalupe	XVIII Óleo sobre tela		Centro Regional Hidalgo, San Miguel Acámbaro			
1991	2002	Sagrada familia 1.42 diámetro.	XVII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina. Se le hizo sin que lo necesitara: "en general se puede decir que el cuadro se encuentra estable, no presenta grandes pérdidas ni procesos avanzados de deterioro, sin embargo presenta dos problemas "naturales" los cuales fundamentan el carácter de la intervención: 1 la pérdida de elasticidad de la fibra siendo rígida y quebradiza. 2. Existe una superficie muy agrietada a pesar de que actualmente no haya desprendimientos, en poco tiempo será así si no se consolida general"	Intervenciones anteriores de parches con hilos impregnados de Mowilith. No hay fotos	337
1991	1997	Virgen y 4 santos 1.33 x .88 m	Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina Limpieza de barniz con disolventes.	Buitrago Gilberto No hay fotos	339
1991	2002	Purísima concepción	Óleo sobre lámina de cobre		Museo de Acolman		Informe en el CENDOC 1991 aparentemente esta obra no se restauró	339

1991	1997	Santa Bárbara .97 x .76 m	Óleo sobre tela	Joseph de Páez	Museo de Acolman	Bandas de lino adheridas con mowilith	Susana Miranda Ham	No hay fotos	339
1991	1997	Santo Domingo de Guzmán .84 x .49 m	Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Tratamiento de roturas con hilos impregnados de mowilith Consolidación de estratos pictóricos por impregnación con cera- resina. Limpieza del barniz con disolventes.		No hay fotos.	332
1991		San Pedro de Alcántara .81 x .61 m	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina. Limpieza del barniz con disolventes.	Muñoz- Castillo Manterola, María Fernanda.	Intervenciones anteriores de repinte en todo el fondo Fotos de inicio de proceso y limpieza del barniz.	332
1991	1997	Santo Tomás de Aquino .65 x .46 m	Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Velado con engrudo y mowilith. Reentelado cera-resina. Limpieza del barniz con disolventes. Reintegración con pinturas al barniz.	Ruigomez Ana José	No hay fotos.	332
1991	2002	Lázaro y María Martha .58 x .49 m	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina.	Chacón Roa Verónica	Fotos de inicio de proceso.	341
1991	2002	Pentecostés .43 x .58 m	Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Eliminación de intervención anterior. Velado con engrudo y mowilith. Reentelado cera-resina Limpieza del barniz con disolventes.		Intervenciones anteriores de reentelado para reforzar el soporte. La tela es manta de trama muy abierto y está adherida incluso sobre el bastidor. Por el anverso hay repintes que no alteran la composición original Fotos de antes frente y verso.	337
1991	2002	Sagrado Corazón	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina	Juan Manuel Rocha	Hay un informe con fotos trabajo en tres temporadas: 91-96 y 97	
1991	1997	Virgen de la Soledad .82 x .76 m	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina. Limpieza del barniz con disolventes. Limpieza del barniz con	Renata Schneider	Fotos inicio frente y verso y del proceso de resane.	334

1991	1997	San Joaquín, Santa Ana y la Virgen 1.26 x .83 m	Óleo sobre tela		Museo de Acolman	disolventes: a amilo, agua y amoniaco Reentelado cera-resina.	Fructuoso H. Gonzalo	Intervenciones anteriores de parches	339
1991	1997	Padre eterno .47 x .71 m	Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina. Velado con parafina.	Margarita López	Intervención anterior de un reentelado con manila de trama muy abierta, adherida con cola. Su función era reforzar al soporte que se encontraba muy deteriorado y además ayudar a la sujeción de la obra hacia el marco. El soporte original tenía múltiples roturas. Por el anverso había numerosos cosanes y repintes que no modificaban la composición original	339
1991	1997	San Francisco de Sales 102.5 x .82 m	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina	Medina González, Emma Isabel. (1992)	Intervenciones anteriores de parches muy pequeños Esta obra se trabajó en dos temporadas. 1992 y 1996. El reporte de la intervención de 1992 es ya un trabajo completo con estudios paralelos, análisis de laboratorio y la información bien presentada. Hay un registro fotográfico de los procesos.	336
1991	2002	Piedad .65 x .90 m	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina. Limpieza del barniz con disolventes.	Amora, Lourdes.	Esta obra también tenía una intervención anterior de reentelado, era una tela de color oscuro, adherida con cola que no resistió como refuerzo y se encontraba muy deteriorada. Foto interesante, fotos inicio frente y verso. Por el anverso presentaba resane y repinte	337
1991	2002	Santa Inés .23 x .49 m	Óleo sobre tela		Museo de Acolman	Reentelado cera-resina. Limpieza del barniz con disolventes.	Alonso, Alejandra	Fotos de inicio y fin de proceso	339
1991	Sigue en el taller	Milagro del Cristo de Santuario	XVIII Óleo sobre tela		Santuario Hidalgo				
1992	2003	Santa Inés Monte Policiano	Óleo sobre tela	Francisco Aguirre	Actopan Hidalgo				
1992	2003	San Nicolás Tolentino	XIX Óleo sobre tela 1875		Actopan Hidalgo	Reentelado cera-resina	Mariana Arenas	Informe de 1992. Hay un informe con anexos de historia clínica En la intervención del 2000 uso de gels. Gel de acerona para la eliminación del barniz Hay una ficha clínica sin fotos en taller	
1992		Cristo crucificado	XVIII Óleo sobre tela		Actopan Hidalgo				
1992	2003	La virgen con el niño	XVIII		Actopan Hidalgo	Reentelado cera-resina		Informe de 1996. Se reporta el uso de gel de dióxido para la eliminación del barniz.	

				Óleo sobre tela	Hay una ficha clinica sin fotos en taller				
1992	2003	La dolorosa	XVIII Óleo sobre tela		Actopan Hidalgo	Reentelado cera-resina			
1992	1993	San Antonio	XVIII Óleo sobre tela	Nicolás Rodríguez Juárez	Museo Regional de Durango				
1992	1993	San Francisco de Asís	XVIII Óleo sobre tela		Museo Regional de Durango	Reentelado, cera-resina, limpieza, retoque.	Botello Miranda, Elia.	Informe en CENDOC de 1993	
1992	1993	Adoración de los pastores	XVIII Óleo sobre tela	Bustos	Museo Regional de Durango	Reentelado cera-resina	Guevara Muñoz, Ma. Eugenia.	Intervenciones anteriores de parches que fueron eliminados No hay fotos ni suficiente información sobre la restauración	1469 M73 G949
1992	1993	Fray Pedro Moreno	XVIII Óleo sobre tela		Museo Regional de Durango				
1993	2004	El Beato Josef de la Cruz	Óleo sobre tela		Museo Regional de Hidalgo				
1993	S ¿1997 ?	San Miguel Arcángel	XVIII Óleo sobre tela		Museo del Carmen	Reentelado cera-resina	1994: Claudia García 1996: Mariana Grediaga	Intervenciones anteriores parches y repintes, el repinte cubria la desnudez de la pierna. Hay informes de tres temporadas, en el de 1994 dice que esta obra fue elegida a mitad de proceso para una exposición en el MNH sobre pintura restaurada. En el informe de 1996 ya se reporta la colaboración con historiadores del arte: Rogelio Ruiz Gomar.	
1993	1999	Jesús y la Verónica	XVIII Óleo sobre tela		Museo del Carmen	Reentelado cera-resina			
1993	1999	La conversión de San Pablo	XVIII Óleo sobre tela		Museo del Carmen	Reentelado cera-resina			
1993	1999	La revelación de Jesús a Santa Margarita	XVIII Óleo sobre tela		Museo del Carmen	Reentelado cera-resina			

1993	1995	La muerte de San José	Óleo sobre tela		Museo del Carmen				
1993	1999	Jesucristo	XVIII Óleo sobre tela		Museo del Carmen	Reentelado cera-resina			
1993	1999	La huida de Lot y sus hijas	XVIII Óleo sobre tela		Museo del Carmen				
1993	1999	San Antonio Abad	XVII Óleo sobre tela		Museo del Carmen	Reentelado cera-resina			
1993		San Felipe Apóstol	Óleo sobre tela		Museo del Carmen	Reentelado cera-resina			
1993	1995	Virgen del Carmen con San José	Óleo sobre tela		Museo del Carmen	Reentelado cera-resina			
1993		Sr. San José	Óleo sobre tela		Museo del Carmen	Reentelado cera-resina			
1993	1994	La Anunciación	Óleo sobre tela	Miguel Cabrera	Museo Regional de Durango				
1993	1994	Adoración de los pastores	Óleo sobre tela	Miguel Cabrera	Museo Regional de Durango	Reentelado cera-resina	Trujillo Rodríguez, Adriana. Informe de 1994.		
1993	1998	La Coronación de la Virgen	XVIII Óleo sobre tela	Miguel Cabrera	Museo Regional de Durango	Reentelado a la gacha "se reenteló a la gacha porque la tela no tenía pestañas para retensar el cuadro y se veía "reseca" "	Zetina Ocaña, Sandra. Informe de 1995	Intervenciones anteriores de parche adherido con cola. Por el anverso había repinte en el área del faltante. Es ya un informe completo, fotos inicio, frente y verso. Procesos hasta limpieza	1465 M73 Z485
1994	2001	Cristo de Chalma	Óleo sobre tela	Joseph de Mora atribución firmado	Santo Desierto de Tenancingo	Reentelado cera-resina	Fernández S., Ma Elena	Intervención anterior en la que se reconstruyeron las onllas 1995-2001 Informes en CENDOC	

				"Joseph"				
1994	2001	Enoch	Óleo sobre tela	Santo Desierto		Cervera Xicoténcatl Ariadna. Informe de 1997.		
1994	2001	Santisima Trinidad	Óleo sobre tela	Santo Desierto	Reentelado cera-resina, Eliminación del barniz en 1998 con geles.	Granados G., Josefina. Informe de 1995	Esta obra presentaba un parche en la esquina superior derecha que era un fragmento de otra tela colonial, lo cual es un dato de la reutilización de telas para las pinturas. En la intervención de alumnos no se eliminó el parche pero no hay fotos ni información para saber cómo se solucionó el problema de la integración visual por el anverso. La intervención se prolongó cuatro temporadas más, informe de Dalia Maisner 1997, Rebeca Reynoso, 1998. Natalia Martínez limpieza y reintegración 1999.	1524 y 1515
1994	2001	San Francisco de Sena	Óleo sobre tela	Santo Desierto	Reentelado cera resina, quedo gran laguna sin retocar. En la intervención se respetaron las dos pinturas.	García Reyes, Paula. Informe en CENDOC 1995	Testimonio de la reutilización de telas. Con rayos x se observó una pintura anterior: "retrato de Monja" cambio de la función social del arte en el siglo XVIII. Intervención anterior de repinto en un costado del santo.	1526 G272
1994	2001	Cristo con clavos	Óleo sobre tela	Santo Desierto	Reentelado, cera resina, limpieza, reintegración	Tapia López, María del Pilar.	Informe en CENDOC 1995	
1994	2001	Virgen sobre mundo	Óleo sobre tela	Santo Desierto	Reentelado, cera, resina, limpieza, retoque.	Marcela Zapiain	Informe en CENDOC 1995	
1994	2001	Santa Angela Virgen 1.05 x 1.46 m	XIX Óleo sobre tela	Santo Desierto	Reentelado cera-resina. Limpieza del barniz, resane y reintegración. La restauración respetó las dos capas superpuestas.	Salgado Aguayo, Cecilia. Informe en el CENDOC de 1997.	La tela se reutilizó, la primera imagen es Virgen del Carmen siglo XVIII con capa, tiene su base de preparación. Además presentaba intervenciones anteriores de parches y repintes. Fotos de inicio y fin.	1518 S354
1994	2001	Santo con Báculo	Óleo sobre tela	Santo Desierto	Reentelado a la cera resina limpieza del barniz con disolventes, retoque.	García-Moreno Rodríguez, Renata. Informe de 1994.	1994 se reportan intervenciones anteriores de parches y por el anverso repintes. Mediante RX se identificó una capa pictórica anterior era un San Nicolás Tolentino. Segunda intervención para terminar reintegración cromática y retoque en 1996-1997.	1525 G272



1994	2002	Crucifixión	XVIII Óleo sobre tela	Ximenez	MNH			
1994	2002	Cristo y samaritana	XVIII Óleo sobre tela		MNH			
1994	s	La Natividad	XVIII Óleo sobre tela	Miguel cabrera	Museo Regional de Durango			
1994	s	Presentación de la Virgen en el templo	XVIII Óleo sobre tela	Miguel Cabrera	Museo Regional de Durango	Continuación de los trabajos suspendidos en 1995. Se reenteló a la gacha, limpieza, retoque, montaje	Fernández Cueto Gómez Robledo, Beatriz.	Informe en el CENDOC de 1996
1994	s	La Circuncisión	XVIII Óleo sobre tela	Miguel Cabrera	Museo Regional de Durango	Reentelado cera— resina, limpieza, retoque	Chavarria Rendon, Priscila Isis	Informe en CENDOC de 1995
1994	s	Adoración de los Reyes	XVIII Óleo sobre tela	Miguel Cabrera	Museo Regional de Durango	Reentelado a la gacha, limpieza, resane, retoque	Reynoso Rosales, Esther	Informe en CENDOC de 1996
1995	S 1996? ?	Jesús entre los doctores	XVIII Óleo sobre tela	Miguel Cabrera	Museo Regional de Durango	Reentelado cera resina limpieza	Ortega López, Sandra I	Informe en CENDOC de 1996. Apoyo del especialista en Historia del Arte, Rogelio Ruiz Gomar para la investigación histórica
1995	2002	Virgen del Carmen	XVIII Óleo sobre tela		MNV	Reentelado cera-resina		
1995	2002	Virgen de Guadalupe	XVIII Óleo sobre tela		MNV	Reentelado cera-resina	1996, informe de Cynthia de la Paz Apodaca	Este es ya un informe como los que se realizan actualmente. Todo el registro de la obra, esquemas, fotos, investigación histórica con apoyo de historiadores del arte, etc.
1995	2002	Dolorosa	XVIII Óleo		MNV	Reentelado cera-resina		

1995		Dolorosa	sobre tela XVIII Óleo sobre tela	Juan Tinoco	MNV	Bandas perimetrales con gacha	Informe de 1996 por José Armando Montero Medina	Este informe presenta un caso muy interesante en tanto la aportación de la investigación en conservación para la Historia del Arte.
1995	2002	Exvoto a San Diego	XVIII Óleo sobre tela		MNV	Reentelado cera-resina		
1995	2002	San Pedro	XVIII Óleo sobre tela		MNV	Reentelado cera-resina		
1995	2002	Fray Francisco de Gamarra	1723 Óleo sobre tela	José de Bustos	MNV	Reentelado a la gacha	Informe de 1996 por Adriana Gallegos	Este caso fue interesante ya que se trata de una obra compuesta de dos partes, una es el óleo sobre tela que fue recortado en una esquina para complementario con un grabado entelado.
1995	2002	Frontal	XVIII Óleo sobre tela		MNV			
1996	1999	Adoración de Santiago a la Virgen del Pilar	XVIII Óleo sobre tela	Gaspar Conrado	Sagrario Catedral de Puebla	Eliminación del bastidor. Eliminación de intervenciones anteriores que consistían en un entelado. Se realizó un reentelado con cera-resina. Se eliminaron parcialmente los agregados pictóricos.		Esta intervención fue muy importante para el desarrollo de la restauración de pinturas en la escuela. Los profesores del taller publicaron un artículo al respecto.
1996	2001	Sueño de San José	XVIII Óleo sobre tela		Museo Regional de Tlaxcala	Reentelado cera-resina		
1996	2001	Desposorios de la Virgen	XVIII Óleo sobre tela		Museo Regional de Tlaxcala	Reentelado cera-resina		
1996	2001	San Marcial	XVIII		Museo Regional	Reentelado cera-resina		

			Óleo sobre tela		de Tlaxcala				
1996	1998	Última Cena	XVIII Óleo sobre tela		Museo Regional de Tlaxcala	Reentelado cera-resina			
1996	2001	San Roque	XVIII Óleo sobre tela	Juan José Illanez	Museo Regional de Tlaxcala	Reentelado de contacto a la gacha			
1996	1998	Santo Tomás	XVIII Óleo sobre tela		Museo Regional de Tlaxcala	Bandas perimetrales y redimensionado del soporte			
1996	1997	Presentación del niño al templo	XVIII Óleo sobre tela	Miguel Cabrera	Museo Regional de Durango	Bandas de tensión previo desbastado. Uso de gacha, soldadura de roturas, limpieza, resane, retoque.	González, Lourdes	Informe en CENDOC de 1997	
1996		San Ignacio de Loyola	XVIII Óleo sobre tela		Museo Regional de Durango	Reentelado cera-resina			
1997	2000	Santo Tomás Apóstol	XVIII Óleo sobre tela		Museo Regional de Durango	Continuación del proceso de limpieza	Rodriguez Dos Santos, Debora.	Informe en CENDOC de 1999 Continuation del proceso de limpieza. Ver informes 1463. Además informe del 2000.	
1997	1998	Caida de Cristo	XVIII Óleo sobre tela		Museo Guadalupe Zacatecas	Reentelado cera-resina			
1997	2002	Cristo, la virgen y San Juan	XVIII Óleo sobre tela		Museo Guadalupe Zacatecas	Consolidación total cera resina			
1997	1998	Cristo ayudado por Sirineo	XVIII Óleo sobre tela		Museo Guadalupe Zacatecas	Fijado con gacha y parches con Beva 371® Film			
1997	1998	Cristo picado por un guardia	XVIII Óleo		Museo Guadalupe Zacatecas	Consolidación, Limpieza con geles,	Ortega Gama, Laura		

			sobre tela			resanes con cera resina diluida, reintegración cromática.	Elena		
1997	1998	El descendimiento	XVIII Óleo sobre tela		Musco Guadalupe Zacatecas				
1997	1998	Cristo carga la cruz	XVIII Óleo sobre tela		Musco Guadalupe Zacatecas	Consolidación total cera resina y parches			
1997	1998	Jesús ante el sacerdote judío	XVIII Óleo sobre tela		Musco Guadalupe Zacatecas	Consolidación total cera resina y parches			
1997	1998	Retrato de la virgen	XVIII Óleo sobre tela		Musco Guadalupe Zacatecas	Consolidación total cera resina y parches			
1997	1999	Juan Diego presenta a Zumárraga	XVIII Óleo sobre tela		Musco Guadalupe Zacatecas	Bandas perimetrales y parches adheridos con gacha			
1997		La adoración de los pastores	XVIII Óleo sobre tela	José de Ibarra	Capilla de Tlacotes, Zacatecas	Reentelado cera-resina Injerto de tela preparada de casi un tercio del formato			
1997	1999	La Inmaculada Concepción	XVIII Óleo sobre tela	José de Ibarra	Capilla de Tlacotes, Zacatecas	Graves problemas de pérdida de capa pictórica. Reentelado a la cera-resina previo uso de la mesa de succión para fijado de escamas	1998 Kriebel R., Anneliese.	Este es un caso serio de pérdida de la imagen. Se solucionó mediante reintegración cromática, complementando un rostro con base en analogías formales con las otras pinturas del autor. Informe en CENDOC, no tiene la foto de la reintegración cromática.	1454
1997	2002	La purísima	XVIII Óleo sobre tela		MNI	Reentelado cera-resina			
1998	2002	Rey de Burlas	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Guadalupe Zacatecas	Parches con gacha			

1998	1999	La coronación de la Virgen	XVIII Óleo sobre tela	José de Ibarra	Capilla de Tlacotes, Zacatecas	Reentelado cera-resina	Coello Díaz, Carla I.	INFORME EN CENDOC 1999
1998	2000	El nacimiento de la Virgen	XVIII Óleo sobre tela	José de Ibarra	Capilla de Tlacotes, Zacatecas	Reentelado cera-resina Limpieza con gel de Xilol y solventes, resanes con pastas de cera resina.	Madero Reynoso, Gabriela.	INFORME EN CENDOC 1999
1998	2000	La presentación del niño en el templo	XVIII Óleo sobre tela	José de Ibarra	Capilla de Tlacotes, Zacatecas	Limpieza superficial agua canasol, corrección de plano, velado y desbastado, reentelado cera-resina, limpieza con gel de xilol y solventes resanes con pasta de cera resina.	Escobar Jordá, Desirée.	INFORME EN CENDOC 1999
1998	2002	Divino Rostro	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Guadalupe Zacatecas	Reentelado de contacto con gacha Consolidación gacha en agua al 20% Barniz de protección Velados con gacha, reforzamiento de velados periféricos con tela y gacha, Desbastado, corrección de plano en mesa de succión, velado con engrudo,	Planck, Mariana.	INTERVENCIONES ANTERIORES. parches de papel INFORME EN CENDOC DE 1999
1998	1999	La Adoración de los Reyes	XVIII Óleo sobre tela	Rafael de la Peña	Museo de Guadalupe Zacatecas	Reentelado cera-resina desbastado	Gómez González, Judith	INFORME EN CENDOC 1999
1998	2002	Virgen de Loreto	XVIII Óleo sobre tela		Museo de Guadalupe Zacatecas	Bandas perimetrales con gacha Fijado previo, velado parcial en orillas con gacha, desbastado, velado general, bandas de lino	Eva Alsmann	INFORME EN CENDOC 1999

						con gacha Limpieza con disolventes y geles.			
1998	1999	San Cristóbal	XVII Óleo sobre tela		Parroquia de San Matías de los Pinos, Zacatecas	Reentelado cera-resina			
1999	2000	La conversión de San Pablo	XVIII Óleo sobre tela		Iglesia de San Diego Churubusco	Parches	Eric González	INFORME EN CENDOC	
1999	2000	Escena de la pasión de Cristo	XVIII Óleo sobre tela		Iglesia de San Diego Churubusco	banda con Beva 371® Film en orilla rota, limpieza barniz y repintes	Judith Cárdenas	INFORME EN CENDOC	
1999		La Dormición de la Virgen	XVIII Óleo sobre tela	José de Ibarra	Capilla de Tlacotes, Zacatecas	Reentelado cera-resina desbastado limpieza reintegración.	Aróyave, Zinia.	INFORME EN CENDOC 2000	
1999	2000	La presentación de la Virgen al templo	XVIII Óleo sobre tela	José de Ibarra	Capilla de Tlacotes, Zacatecas	reentelado cera-resina	González García, Sergio.	En esta intervención se hizo una limpieza del barniz muy sutil. Desbarnizado parcial. Informe en CENDOC 2000. Hay fotos de antes de proceso y fin de la limpieza del barniz. En las conclusiones dice que conocer la paleta del pintor ofrece información para los historiadores del arte, pero ninguna de las muestras tomadas de ésta y las otras obras de Tlacotes fueron sometidas a un completo análisis microquímico ni de otro tipo. Sólo se realizó la observación de los cortes estratigráficos	1452
1999	2004	San Francisco Javier	1703 óleo con enconchado o sobre tabla	Juan González	Particular, Durango	Estabilización estructural de la tabla Fijado de capa pictórica Reintegración cromática	Álvarez de la Cadena Octavio	Informe en CENDOC 2001 y el informe de 2000 de Ieresita Díaz	
2000		La huida a Egipto	XVIII Óleo sobre tela	José de Ibarra	Capilla de Tlacotes, Zacatecas	Bandas perimetrales con Beva 371® film	Yareli Jáidar	Informe en el taller de caballete	
2000		La Adoración de los reyes	XVIII Óleo sobre tela	José de Ibarra	Capilla de Tlacotes, Zacatecas	Bandas perimetrales con Beva 371® film	Elsa Arroyo	INFORME EN EL TALLER DE CABALLETE	
2000	2001	Cristo cae y es ayudado a	XVIII Óleo		Parroquia de San Matías de los	consolidaciones locales, corrección plano,	Torner Morales,	INFORME EN CENDOC 2001	

		levantarse	sobre tela		Pinos, Zacatecas	parches, soldaduras, reparación faltante de soporte (x hilvanes) limpieza, injerto.	Lucia Olvido.		
2000	2001	Cristo es clavado en la cruz	XVIII Óleo sobre tela		Parroquia de San Matias de los Pinos, Zacatecas	Parches y soldadura de hilos Redimensionado del soporte Limpieza, resane bastidor, fijador redimensionamiento de deformación con banda y tensores Limpieza, resane.	Ibarra Carmona, L. Olivia	INFORME EN CENDOC 2001	
2000	2001	Cristo es despojado de sus vestiduras	XVIII Óleo sobre tela		Parroquia de San Matias de los Pinos, Zacatecas	Parches, injerto, retoque, craqueladuras	Carreón Cano, Daniela Santhi.		
2000	2001	La oración en el huerto	XVIII Óleo sobre tela		Parroquia de San Matias de los Pinos, Zacatecas	Corrección en bastidor, limpieza barniz reintegración	Dávila Lorenzana, Liliana.	Informe en CENDOC 2001	
2000	2001	Crucifixión	XVIII Óleo sobre tela		Parroquia de San Matias de los Pinos, Zacatecas	Parches, resane, fumigación, Banda con gacha para tensar el soporte hacia bastidor tratamientos en imagen, limpieza, reintegración cromática.	Lara de Hoyos, Barbara	INFORME EN CENDOC 2001	
2000	2001	Cristo carga la cruz	XVIII Óleo sobre tela		Parroquia de San Matias de los Pinos, Zacatecas	Parches y soldadura de hilos			
2000	2001	La Piedad	XVIII Óleo sobre tela		Parroquia de San Matias de los Pinos, Zacatecas	limpieza, reestructuración de bastidor, devolución del plano; bandas, sistema de tensores, bandas con Beva 371® film, limpieza y retoque.	Méndez Sánchez, Dora Mavíael	Informe en CENDOC 2001	
2000	2001	La caída de Cristo	XVIII Óleo		Parroquia de San Matias de los	Parches y soldadura de hilos			

			sobre tela		Pinos, Zacatecas				
2000	2002	Virgen de Guadalupe	XVIII Óleo sobre tela		Iglesia de San Diego Churubusco	Reentelado cera-resina			
2000	2002	Sagrada Familia	XVIII Óleo sobre tela		Iglesia de San Diego Churubusco	Reentelado cera-resina		No se eliminaron los repintes	
2000	2000	Estandarte de Hernán Cortés	XVI		MNH				
2001	2003	Santísima Trinidad	Óleo sobre tela (seda)		Seminario Arquidiocesano de Chihuahua				
2001	2003	San Juan Bautista	Óleo sobre tela		Seminario Arquidiocesano de Chihuahua				
2001	2003	San Pedro	Óleo sobre tela		Seminario Arquidiocesano de Chihuahua	bandas con Beva 371® film Limpieza, reintegración	Rouffignac Navas, Ingrid de.	Informe en CENDOC	
2001	2003	Desposorios de la Virgen	Óleo sobre tela	Juan Antonio Arriaga	Seminario Arquidiocesano de Chihuahua	bandas con gacha.	Bello Sandoval, Antonio.	Informe en CENDOC	
2001	2003	Asunción de la Virgen	Óleo sobre tela		Seminario Arquidiocesano de Chihuahua	banda con gacha, limpieza e inicio retoque	Morfin Guerrero, Jo-Ana.	Informe en CENDOC	
2001	2003	Virgen de Guadalupe	XIX Óleo sobre tela		Seminario Arquidiocesano de Chihuahua	reentelado, cera, resane.	Terrazas Santillán, Ana Dalila.	Informe en CENDOC	
2001	2003	Virgen con niño	Óleo sobre tela		Seminario Arquidiocesano de Chihuahua		Cardona Ramos, Diana y Roderick Palacios	Informe en el CENDOC	
2001	2002	San Miguel Arcángel	Óleo sobre tela		San Francisco Pinos	Reentelado, gacha, limpieza, eliminación,	Hernández	INFORME EN CENDOC 2002	



						repintes, resane.	Hernández, Claudio.		
2001	2002	Desposorios de la Virgen	Óleo sobre tela		Seminario Arquidiocesano de Chihuahua	Reentelado de contacto a la gacha. Limpieza, resane	Ocampo Plasencia, Araceli Zah-Nicté	Informe en CENDOC 2002	
2001	2003	Cristo con María Magdalena	XVIII Óleo sobre tela	Francisco de Cárdenas	Catedral de Tlalnepantla	Parches gacha	2002 López Cáceres R., Marimin	Informe en CENDOC 2002	
2001	2003	Santo Tomás	XVIII Óleo sobre tela	Francisco de Cárdenas	Catedral de Tlalnepantla	Parches con gacha, injerto bastidor, impregnación total con cera, limpieza, resane, reintegración,	Dominguez Sotelo, Sonia.	INFORME EN CENDOC 2002	
2001	2003	Jonás	1767 Óleo sobre tela	Francisco de Cárdenas	Catedral de Tlalnepantla	Bandas perimetrales con gacha Recuperación plano, parches, consolidación capa pictórica y soporte con cera, resina limpieza, resane, reintegración.	Milán, Laura	INFORME EN CENDOC 2002	
2001	2003	Natividad de la Virgen	Óleo sobre tela		Tetelpan		Fijado de la capa pictórica con agua cola Parches y bandas adheridos con gacha	Alberto Compiani, "Informe de los trabajos de restauración de la pintura de caballete: La Natividad de la Virgen María", México ENCRM-INAH, Julio 2002 INFORME EN CENDOC En este informe hay fotos de UV que muestran la extensión de los repintes aplicados durante la intervención anterior. Esta obra tiene la firma de un restaurador del siglo XX	1746
2002		Nuestra Señora del buen consejo	XVIII Óleo sobre tela		Santa Mónica Puebla			CENDOC 2003	1957
2002		Crucifixión	XVIII Óleo sobre tela		Santa Mónica Puebla	Reentelado con gacha		Informe en CENDOC, 2003. Esta obra tenía repintes que imitaban el original y fueron eliminados	1970

2002	San José con el niño	XVIII Óleo sobre tela	Santa Mónica Puebla				
2002	San Miguel Arcángel	XVIII Óleo sobre tela	Santa Mónica Puebla				
2002	San Buenaventura	XVIII Óleo sobre tela	Santa Mónica Puebla				
2002	Santo con vestimenta sacerdotal (San Buenaventura)	XVIII Óleo sobre tela	Santa Mónica Puebla	Bandas y parches con gacha	Sofía González	CENDOC INFORME EN CENDOC 2003	1963
2002	Santísima Trinidad	XVIII Óleo sobre tela	Santa Mónica Puebla	Reentelado a la cera resina	Leslie Cabriada	INFORME EN CENDOC 2003	1967
2002	Virgen de Guadalupe	XVIII Óleo sobre tela	Basilica de San Clemente, Tenancingo		Velásquez García, Liliann.	INFORME EN CENDOC 2003	
2002	Cartela de indulgencias	XVIII Óleo sobre tela	Basilica de San Clemente, Tenancingo	Bandas parches consolidación de estratos pictóricos cera resina	Hernández Rochin, Berenice.	INFORME EN CENDOC 2003	
2002	Santísima Trinidad	XVIII Óleo sobre tela	Basilica de San Clemente, Tenancingo		Paleo González, Quetzalli.	INFORME EN CENDOC 2003	
2002	La Dolorosa	XVIII Óleo sobre tela	Basilica de San Clemente Tenancingo		Villalvazo Valtierra, Valeria	INFORME EN CENDOC 2003	
2002	La Coronación de la Virgen	XVIII Óleo sobre tela	Basilica de San Clemente Tenancingo		Bringas Botello, Jennifer Libertad.	INFORME EN CENDOC 2003	

2002	San Ignacio	XVIII Óleo sobre tela	José Valentín Macías	Parroquia de San Matías de los Pinos		Guillen Jiménez, Salvador.	INFORME EN CENDOC 2003	
2002	Santiago	XVIII Óleo sobre tela		Parroquia de San Matías de los Pinos		López Huerta, E. Adriana.	INFORME EN CENDOC 2003	
2002	Virgen con Rosario			Parroquia de San Matías de los Pinos		Kuhliger Martínez, Verónica. Rendón Olvera, Teresa Edna.	INFORME EN CENDOC 2003	
2002	Cristo Flagelado	Óleo sobre tela		Arzobispado de Zacatecas	Reentelado a la cera resina	Castañeda Hernández, Ma. Magdalena	INFORME EN EL CENDOC 2003	1969

### APÉNDICE 3

REGISTRO DE INGRESO Y SALIDA DE PINTURA NOVOHISPANA, DESDE 1967

TALLER DE PINTURA DE CABALLETE, CNCPC

AÑO DE INGRESO	PROCEDENCIA	No. DE OBRAS	AÑO DE SALIDA
1967	Museo Nacional de Historia	1	1984
1968	Museo Nacional de Historia	1	1984
1969	Museo del Carmen	1	1984
1969	Museo Nacional de Historia	8	1984
1969	Ex convento de Acolman	6	S/d
1969	Ex convento de Epazoyucan	3	S/d
1970	Museo del Carmen	1	S/d
1970	Museo de Santa Teresa, Qro	5	1982
1970	Museo Nacional del Virreinato	1	S/d
1970	Museo San Francisco Tlaxcala	12	1982
1970	Museo Nacional de Historia	2	1982
1970	Museo Histórico de Churubusco	2	1982
1971	Ex convento Ixmiquilpan	1	1982
1971	Museo Santa Teresa Querétaro	2	1992
1971	Museo Santa Teresa Querétaro	3	1982
1972	Museo Nacional de Historia	6	1988
1972	Museo Histórico de Churubusco	1	S/d
1972	Museo Nacional de Historia	6	1983
1973	Catedral metropolitana	1	1994
1974	Museo Histórico de Churubusco	1	1982
1974	Centro Regional Puebla	2	1985
1974	Museo del Carmen	1	1984
1975	Museo San Francisco Tlaxcala	1	1982
1975	Centro Regional Puebla	1	1982
1976	Museo Nacional de Historia	1	1984
1976	Museo Histórico de Churubusco	12	177 y 82
1977	Museo Regional de Michoacán	4	1982
1978	Museo del Carmen	2	1987 y 1992

1978	Museo Histórico de Churubusco	4	/1979 y 1981
1979	Dirección General del INAH	1	2002
1979	Museo del Carmen	2	S/d
1979	Dirección General del INAH	6	1992
1980	UNAM	5	1984
1981	Museo Histórico de Churubusco	17	/1981 y 1982
1982	Museo Nacional de las Intervenciones	3	1986
1983	Museo Regional de Querétaro	4	1989
1983	Museo Nacional del Carmen	14	1985
1983	Museo Regional de Tlaxcala	19	/1984 y 1985
1983	Instituto Tlaxcalteca de Cultura	4	/1983 y 1985
1983	Museo del Carmen	9	1992
1983	Museo de Nayarit	21	/1984 y 1991
1984	Templo de Guadalupe, Zacatecas	4	1987
1984	Museo Regional de Chiapas	16	1984
1984	Museo Nacional de las Intervenciones	4	1984
1984	Ex convento Purísima Concepción, Otumba	4	1985
1984	Museo Nacional del Carmen	2	1992
1984	Museo Guadalupe Zacatecas	1	1984
1985	Museo Nacional de Historia	2	1985
1985	Museo Regional de Querétaro	10	/1987 y 1989
1985	Museo Guadalupe Zacatecas	7	1985
1985	Museo Nacional del Virreinato	12	1986
1985	Museo Guadalupe Zacatecas	18	1986
1986	Museo Nacional del Virreinato	13	1988
1986	Centro Regional de Chiapas	7	1986
1986	Museo Nacional del Virreinato	15	1988
1987	Museo Guadalupe Zacatecas	3	1988
1987	Museo Nacional de Historia	8	1992
1987	Museo Regional de Querétaro	14	/1988 y 1989
1987	Museo Regional de Chiapas	17	1989
1987	Museo Nacional del Virreinato	17	1988
1988	Museo del Carmen	2	S/d
1989	Museo Nacional de Historia	1	1989
1989	Centro Comunitario Culhuacán	3	S/d

1989	Ex convento Actopan Hidalgo	7	1990
1990	Museo Nacional del Virreinato	12	1990
1990	Centro Cultural Altos de Chiapas	7	S/d
1990	Museo de Acolman	6	S/d
1991	Museo de Guadalupe Zacatecas	6	/1991 y 1992
1992	Museo Nacional del Virreinato	1	1992
1992	Museo Nacional de Historia	1	1993
1994	Convento Santo Desierto de Tenancingo, Estado de México.	1	1994
1994	Museo Regional de Oaxaca	3	S/d
1995	Zacualpan de Amilpas, Morelos	3	1996
1995	Museo Nacional del Virreinato	1	1996
1996	Parroquia de San Matías Iztacalco, DF	2	1996
1997	Museo Regional Nuevo León obispado	5	S/d
1997	Parroquia de San Matías Iztacalco	1	S/d
1998	Parroquia de Santo Domingo, DF	1	1998
1998	Museo Nacional del Virreinato	1	S/d
1998	Tlaxcala	1	1998
1998	Centro Regional Oaxaca	1	1999
1999	Santiago Tepalcatlapan, Xochimilco	1	S/d
1999	Centro INAH Morelos	1	1999
2000	Museo Nacional del Virreinato	1	2000
2000	PGR	1	2000
2001	San Pedro y San Pablo Tequixtepec, Oaxaca	2	S/d
2001	Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones	1	S/d
2001	Museo de Arte Religioso Santa Mónica Puebla	5	2002
2002	Templo de San Bernardino de Siena Xochimilco	6	2002

## APÉNDICE 4

### REGISTRO DE PROCEDENCIA DE PINTURA NOVOHISPANA INTERVENIDA POR LA ENCRM ENTRE 1994 Y 2002

En la siguiente tabla se presenta la cantidad de obra intervenida por los alumnos del taller de caballete de la ENCRM entre 1994 y 2002, como parte de sus actividades académicas dentro de la dependencia y en prácticas en campo. La información presentada fue obtenida de la Carpeta de Informes Trimestrales, sección de obra intervenida, correspondiente a la gestión de Mercedes Gómez Urquiza de la Macorra, directora de la escuela entre 1994 y 2003.

AÑO	PROCEDENCIA	NO. TOTAL DE OBRA INTERVENIDA	Práctica de campo	Trabajo en el taller	Servicio social
1994	Santo Desierto de Tenancingo	9	1	8	
	Museo Nacional de Historia	6		6	
1995	Santo Desierto de Tenancingo	1	1		
	Museo Regional de Durango	5		5	
	Museo Nacional de Historia	6		6	
	Museo del Carmen	8		8	
	Iglesia de Pinos Zacatecas	2		2	
	Santuario de Mapethé Hidalgo, retablo de las ánimas del purgatorio	1			1
	Valle de Allende, Chihuahua. La Virgen del Carmen con las ánimas del purgatorio	1			1
1996	Santo Desierto de Tenancingo	1	1		
	Museo Regional de Durango	4		4	
	Museo Nacional del Virreinato	8		8	
	Museo del Carmen	8		8	
	Museo Nacional de Historia	5		5	
	Museo Regional de Tlaxcala	7		7	
	Convento de Santo Desierto de Tenancingo	8		8	

	Iglesia de Pinos, Zacatecas	3		3	
	Sagrario de la Catedral de Puebla Virgen del Pilar	1		1	
1997	Teatro Nacional de Santa Ana, Rep. del Salvador	1			1
	Museo de Guadalupe Zacatecas	1			1
	Museo Regional del Durango	4		4	
	Museo Nacional del Virreinato	8		8	
	Museo Nacional de Historia	5		5	
	Museo Regional de Tlaxcala	7		7	
	Iglesia de Pinos Zacatecas	3		3	
	Sagrario de la Catedral de Puebla Virgen del Pilar	1		1	
	Santo Desierto de Tenancingo	8		8	
	Teatro Nacional de Santa Ana Rep. del Salvador	22		1	1
	Museo Guadalupe Zacatecas	9		9	
	Museo Nacional de las Intervenciones	2		2	
	Santo Desierto de Tenancingo. Cristo atado a la columna	2			
	Museo Guadalupe Zacatecas	17			17
1998	Santo Desierto de Tenancingo	2	2		
	Museo Guadalupe Zacatecas	12	12		
	Museo Regional del Durango	4		4	
	Museo Nacional del Virreinato	8		8	
	Museo Nacional de Historia	5		5	
	Museo Regional de Tlaxcala	7		7	
	Sagrario de la Catedral de Puebla Virgen del Pilar	1		1	
	Iglesia de pinos Zacatecas	2		2	
	Santo Desierto de Tenancingo	8		8	
	Teatro Nacional de Santa Ana Rep. del Salvador	1		1	
	Museo Guadalupe Zacatecas	16		16	
	Capilla de Tlacotes Zacatecas	1		1	
	Museo Nacional de las Intervenciones	1		1	
	Universidad veracruzana	3		3	
	Comunidad de Tlacotes, Palmillas	3		3	



	Zacatecas				
	Salón cantina del Teatro de Santa Ana	1			1
1999	Santo Desierto de Tenancingo	3	2		1
	Museo Guadalupe Zacatecas	12	12		
	Museo Regional del Durango	4		4	
	Museo Guadalupe Zacatecas	3		3	
	Museo Nacional de las Intervenciones	1		1	
	Universidad veracruzana	3		3	
	Comunidad de Tlacotes, Palmillas Zacatecas	4		4	
	Templo de San Diego Churubusco	2		2	
	Museo Nacional de Historia	5		5	
	Particular, tabla enconchada	1		1	
2000	Templo de Santo Domingo Yanhuitlán, pintura sobre tabla	3	3		
	Santo Desierto de Tenancingo	1			1
	Iglesia de Pinos Zacatecas	1			1
	Santuario Mapethé, Hidalgo reintegración del retablo de Santa Rosalía	1		1	
	Museo Regional de Durango	2		2	
	Universidad veracruzana	1		1	
	Capilla de Tlacotes Zacatecas	5		5	
	Museo Guadalupe Zacatecas	5		5	
	Santo Desierto de Tenancingo	2		2	
	Museo Nacional de las Intervenciones	1		1	
	Ex convento de Churubusco	2		2	
	Museo Nacional de Historia	5		5	
	Museo Regional de Tlaxcala	1		1	
	Ex hacienda de Cuautotolapan Veracruz	1		1	
	Museo de Actopan hidalgo	1		1	
	Museo del Carmen	1		1	
	Particular, tabla enconchada	1		1	
2001	Universidad Veracruzana	2		2	
	Capilla de Tlacotes Zacatecas	4		4	

	Museo Guadalupe Zacatecas	4		4	
	Santo Desierto de Tenancingo	2		2	
	Museo Regional de Durango	3		3	
	Museo Nacional de Historia	5		5	
	Particular, Durango	1		1	
	Museo Regional de Tlaxcala	1		1	
	Museo de Actopan hidalgo	1		1	
	Museo del Carmen	1		1	
	Pinos Zacatecas	8		8	
	Templo de Santa Ma. De los Angeles Churubusco	2		2	
	Convento Carmelita de Santo Desierto de Tenancingo				
	Parroquia de San Matías de Pinos Zacatecas				
	Catedral de Tlalnepantla				
	Centro INAH Tamaulipas, iglesia de Nuestra Señora de las Nieves Palmillas				
	Santo Desierto de Tenancingo				
2002	Parroquia de San Matías de Pinos Zacatecas	18	11	7	
	Santo Desierto de Tenancingo	9			
	Seminario Arquidiocesano de Chihuahua	14	7	7	
	Catedral de Tlalnepantla	3			
	Santa María de la Natividad, Tetelpan, DF	1		1	
	Museo de Arte Religioso, ex convento de Santa Mónica	7		7	
	Museo Nacional de Historia	2		1	
	Basílica de San Clemente Tenancingo, Edo de México	6		6	

## APÉNDICE 5

### OBRA RESTAURADA EN PRÁCTICAS DE CAMPO.

### INFORMES RESGUARDADOS EN EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE LA ENCRM

AÑO	LUGAR	OBRAS	PROCESOS	RESPONSABLE	OBSERVACIONES
1984	Catedral Mérida	Glorificación de la Inmaculada Concepción por San Francisco y Santo Domingo, San Agustín, Bautismo de Cristo, Sta. Teresa de Avila, Arcángel, Liberación de San Pedro, escultura de la Virgen María		Macias, Lucia.	Informe en CENDOC
1984	Museo de Guadalupe, Zacatecas			Rangel, Cecilia.	Informe en CENDOC
1985	Catedral de Mérida	glorificación de la Inmaculada Concepción de Miguel de Herrera; Bautismo de Cristo, Cristo Crucificado y Virgen del Rosario.		Lehene, Rosa Martha.	Informe en CENDOC
1985	Hospital de San Juan de Dios de Atlixco Puebla	Imposición del Hábito, entierro del pobre, Asunción de San Juan de Dios, Credo de San Juan de Dios, San José, San Joaquín, Nacimiento de la Virgen, La Presentación de la Virgen en el Templo			Informe en CENDOC
1987	Santuario Mapethe			Gabriela García Lascurain Vargas, Liliana Giorguli Chávez, Francisco Salazar Herrera	Proyecto para la conservación en CENDOC
1987	Santuario Mapethé			Fuentes Orozco, Gabriela.	Informe en CENDOC
1987	Museo de las Misiones en Loreto, BCS			Herbert, Lourdes Luz de	Informe en CENDOC

1988	Musco Regional de Guadalupe, Zacatecas	Coronación de la Virgen, Santísima Trinidad, Fraile Franciscano, Fray José de Guerra, 15 cuadros del siglo XVIII	reentelado y bandas de cera resina, limpieza	Molatore Salviejo, Diana.	Informe en CENDOC
1989	Misión de Nuestra Señora de Loreto Concho, BCS		A todas se les hizo Reentelado a la cera resina.	Andrade López, David.	Informe en CENDOC. Breve documento, las obras presentaban intervenciones anteriores de repinte. Comentario sobre el uso de cera resina elemi.
1987-1989	Santuario Mapethé	Cristo crucificado La adoración en el huerto	Reentelado holandés	Cruz Lara Silva, Adriana.	Informe en CENDOC, fotos. En esta temporada se hizo una revisión de las temporadas anteriores en las que se trabajaron las pinturas del templo. Hay una crítica de la mala ejecución de las restauraciones
1990	Museo Nacional Del Virreinato	1. Jesús entre los doctores- 2. Adoración de los reyes- 3. Sueño de san José- 4. Muerte de san José-	1 reentelado holandés 2. bandas y consolidación total con cera resina 3. bandas de lino con mowilith DMIH y DHLR 4. reentelado holandés		Fichas técnicas en CENDOC
1992	Encino en la Ciudad de Aguascalientes, Ags.,	12 pinturas al óleo sobre lino	Limpieza y retoque	Anrubio Vega, Elda.	
1992	Ex-Convento de Guadalupe, Zacatecas.	Vida de San Francisco y dos cuadros de la Sala Ovalle.	Reentelado holandés	Amora Lazcano, Lourdes.	Informe en CENDOC
1992	Museo de Guadalupe Zacatecas		corrección de plano, reposición de parches, hilos de lino con cera resina, consolidaciones locales agua cola, Paraloid, colocación de bandas, refuerzos en bastidores originales; 3 de ellos se realizaron reentelados, acabados con barniz mate damar al 20% y 3% de cera resina.	Alonso Olvera, Alexandra.	Informe en CENDOC
1993	Iglesia del Encino Aguascalientes,		Limpieza mecánica, pruebas con diferentes concentraciones de acetato de etilo y dimetil 5:1 y 3:1, reintegración cromática, aplicación de resina cetónica con pistola de aire.	Capdeville Gómez Beatriz	Informe en CENDOC

1993	Guadalupe, Zacatecas	San Francisco, Santa Clara, San Francisco contra el mal, P:fr. Fco. de Jesús Marla, P. Fr. Francisco Javier de Silva, Manuel Anselmo Salinas		Botello Miranda, María Elia.	
1994	Santo Desierto de Tenancingo	Crucifixión y Cristo crucificado	la crucifixión reentelado, cera, resina. Cristo crucificado - restauración, limpieza y reintegración	Cervera X., Ariadna.	94 historias clínicas
1994	Santuario Mapethé,			Galván Madrid, José Luis	
1996	Santuario Mapethé			Giorguli Chávez, Liliana	TEXTO: El problema de la integración visual en el caso del retablo de las Animas del Santuario de Mapethé
1996	Santo Desierto de Tenancingo	La Virgen del Carmen, San Benedicto Papa y San Nicolás Tolentino		Asprón Bocanegra, Leticia.	
1996	Santo Desierto de Tenancingo		Reentelado holandés	Cortés Gallardo Mondragón, Noemi.	
1997	Museo Guadalupe Zacatecas	17 cuadros de Gabriel José de Ovalle y de Miguel Cabrera	reentelado, parches, limpieza resanes, retoque.	Asprón Bocanegra, Leticia.	
1997	Santo Desierto de Tenancingo,	San Nicolas Tolentino	procesos de limpieza de capa pictórica, propuesta de resane y reintegración	Barberá Durón, Natalia V.	
1999	Museo de Guadalupe Zacatecas	Práctica sobre cuadros de Antonio de Torres (8)	Procesos, limpieza, consolidaciones, correcciones de planos, parches, bandas uso gacha y Beva 371 film. Resanes y reintegración	Coello Díaz, Carla I.	
1999	Santo Desierto del Carmen de Tenancingo,	Virgen del Carmen, San Benedicto Papa, San Nicolás Tolentino, Virgen Dolorosa		Alsmann, Eva.	
2000	Santo Desierto de Tenancingo,	La Virgen del Carmen y San Benedicto Papa,	limpieza y repintes, resane y reintegración	Villaseñor Alonso, Isabel.	se hizo inventario general de las obras del Convento y su estado de conservación
2001	Santo Desierto de Tenancingo,	Virgen del Carmen, San Benedicto Papa, Santísima Trinidad.	Fin de retoque	Alsmann López, Eva Astrid	
2001	Pinos Zacatecas	San Francisco, Cuadro de Ánimas y la	San Francisco anónimo siglo	Arroyo Lemus, Elsa	

		Santísima Trinidad	XVIII (parches, soldadura, bastidor) Cuadro de Ánimas anónima siglo XVIII limpieza, fijado, parches, soldadura, bastidor Santísima Trinidad de Cabrera, Limpieza	Minerva.
2001	Pinos, Zacatecas	Rey de burlas, Primera caída, Cristo y la Virgen	Limpieza, injerto, corrección plano, resane, roturas, limpieza.	Dávila Lorenzana, Lilitiana.
2002	Seminario Arquidiocesano de Chihuahua	La Natividad de la Virgen María, San Francisco Javier.	La Natividad siglo XVIII anónima colocación, bandas, perimetrales con Beva 371 San Francisco Javier siglo XVIII reentelado cera, limpieza.	Compiani, Alberto